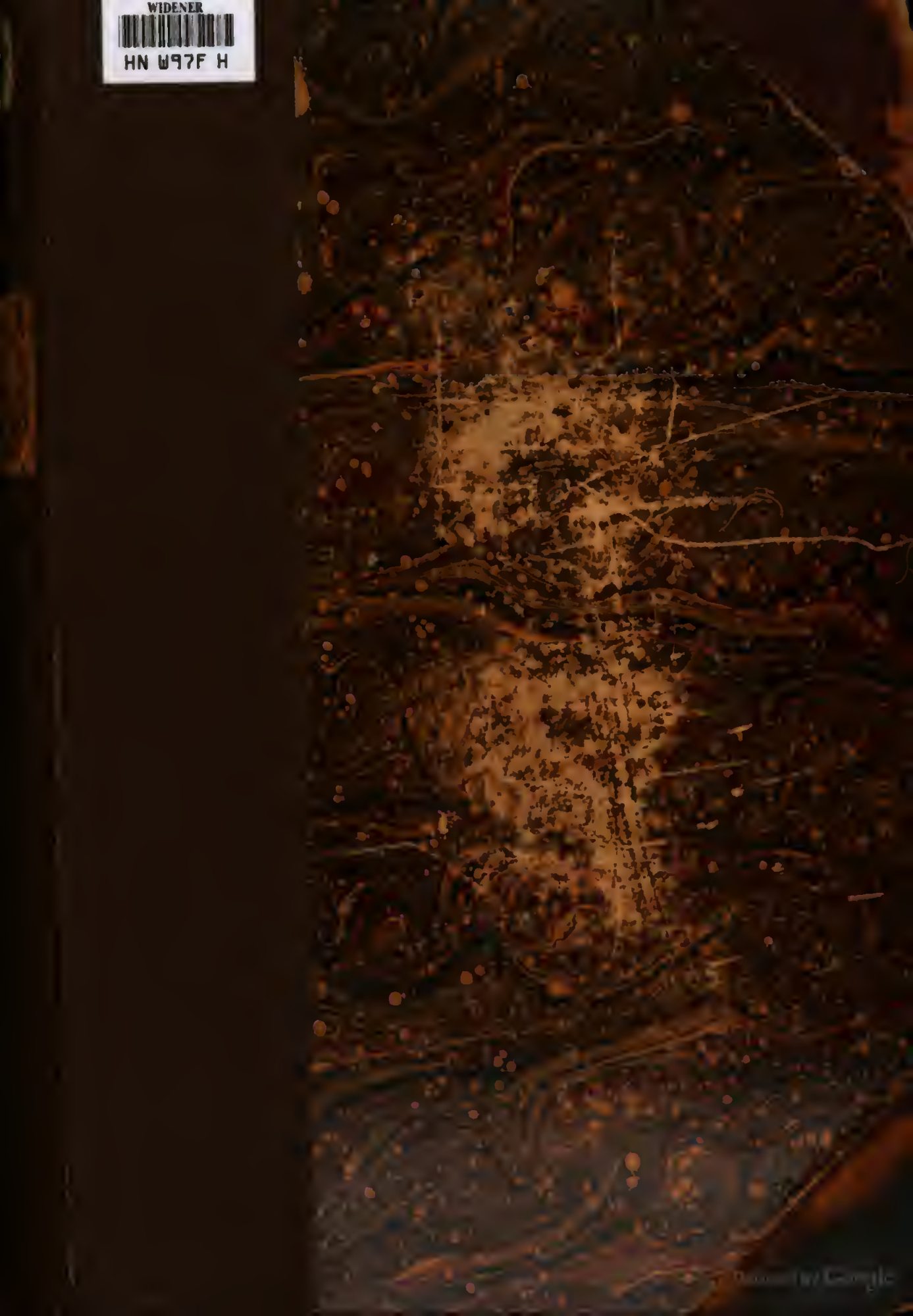
WIDENER
HN W97F H



4534.32.7

Harvard College Library.

FROM

THE FUND OF

MRS. HARRIET J. G. DENNY,

OF BOSTON.

Gift of $5000 from the children of Mrs. Denny, at her request, "for the purchase of books for the public library of the College."

Das jüngste Deutschland

Zwei Jahrzehnte miterlebter Litteraturgeschichte

Dargestellt von

Adalbert von Hanstein

Dr. phil., Privatdozent an der Königl. Technischen Hochschule zu Hannover

Mit 113 Schriftsteller-Bildnissen

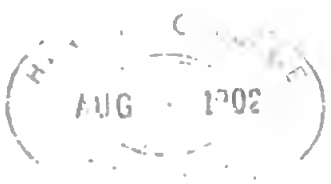
Buchschmuck von Emil Büchner

Zweiter, unveränderter Abdruck (4.—7. Tausend)

Leipzig 1901

R. Voigtländer's Verlag

E. B.



4 5 5 ... 7
3

AUG 1902

Dennis fund.

Digitized by Google

Frau

Hulda Lachmann

in freundschaftlicher Verehrung

zugeeignet

Adalbert von Hanſtein

Vorwort.

„Das jüngſte Deutſchland" — dieſer Name hat ſich in den letzten Jahren einigermaßen eingebürgert als zuſammenfaſſende Bezeichnung für die litterariſche Bewegung, die etwa im Anfange der achtziger Jahre mit dem erſten Auftreten einer neuen Generation begann und bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine ſtürmiſche und ſehr wechſelvolle Entwickelung durchgemacht hat. Als ich daran ging, dieſe Bewegung zu ſchildern, nahm ich mir daher vor allem den Gedanken zur Richtſchnur, daß ich eine wirklich geſchichtliche Darſtellung geben wollte.

Es iſt ja leider heute noch ein weit verbreiteter Irrtum, daß die Geſchichte der Litteratur eines Zeitraums dadurch könne zur Darſtellung gebracht werden, daß man die Vertreter derſelben in Einzelſchilderungen aneinander reiht und damit gewiſſermaßen eine Sammlung von kleinen Biographien bietet. Geradezu unerträglich aber wird der Mißbrauch des Wortes „Litteraturgeſchichte" für ein ſolches Buch, wenn es in dem Streben nach Kürze einfach zu der Form eines Schriftſtellerverzeichniſſes herabſinkt und ſich dann obendrein von einem kurzen Lexikon noch dadurch höchſt unvorteilhaft unterſcheidet, daß es — an Stelle der dort üblichen rein ſachlichen Angaben — kurze, gänzlich unbewieſene und für den Leſer meiſt völlig unkontrollierbare Urteile in Form von meiſt abſichtlich recht „knorrigen", d. h. plumpen Schlagworten giebt. — Welcher Hiſtoriker würde wohl einen Abſchnitt der Kriegsgeſchichte ſo darſtellen, daß er die Biographien der einzelnen Heerführer, Offiziere und Gefolgſchaften loſe aneinanderreihte, anſtatt von Schlacht zu Schlacht fortſchreitend, die zuſammenwirkende Thätigkeit der geſamten Mannſchaften zur lebendigen Anſchauung zu bringen.

Dieſer Vergleich liegt um ſo näher für den Abſchnitt, den meine Darſtellung ſich ausgewählt hat, da in dieſem Zeitraum die jungen Schriftſteller ſich mehr wie jemals gegenſeitig ſo ſtark beeinflußten, daß oft der plötzliche Wechſel in dem Schaffensgang eines Jüngeren oder Aelteren überhaupt nur aus den herrſchenden Strömungen und Richtungen heraus zu verſtehen iſt. Ja, die Geſchichte der „jüngſtdeutſchen" Litteratur ſtellt ſich, wenn man ihr auf den Grund geht, geradezu dar

als eine Geſchichte beſtändiger Gruppenbildungen, die in immer neu begründeten Vereinen und Zeitſchriften ſich immer neue Kampfesorgane zu ſchaffen ſuchen.

Sollte alſo eine einheitliche Darſtellung gegeben werden, ſo war es geboten, alle dieſe Vorgänge zum Leitfaden zu nehmen und dieſe ſogenannte „litterariſche Revolution", wie ſie von den Vertretern der neuen Bewegung ſelbſt früh genannt wurde, zu verfolgen: wie ſie in zwei geiſtigen Hauptſtädten Deutſchlands — in Berlin und in München — aus den ſozialen und litterariſchen Verhältniſſen naturgemäß hervorwuchs; wie ſie anfangs natürlich völlig unpolitiſch war, nur in äſthetiſcher Hinſicht gegen das Alte ſich auflehnte und nur in einer Sehnſucht der aufſtrebenden Jugend nach neuem Großen beſtand; wie ſie allmählich durch ihre Führer in die Bahn eines feſten äſthetiſchen Programms geleitet wurde; wie ſie auf ihrer extremen Höhe vorübergehend auch mit politiſch-revolutionären, ſozialiſtiſchen und anarchiſtiſchen Tendenzen verſchmolz; wie dabei Klang und Formſchönheit zeitweiſe geächtet wurden und die Proſa des Alltagslebens den einzigen Inhalt der Kunſt bilden ſollte; wie dann die Nervoſität des Zeitalters den Naturalismus in ſymboliſtiſche Bahnen lenkte, und wie ſchließlich auch dieſe äſthetiſche Revolution, gleich ſo mancher politiſchen, mit einer „Reaktion", d. h. hier mit einer ſehnſuchtsvollen Rückkehr zu Klang und Schönheit — wohl nicht ihr Ende erreichte, jedenfalls aber eine entſcheidende Wendung nahm. Innerhalb dieſes Kreislaufes der wechſelnd herrſchenden Strömungen ſollte nun die Entwickelung der einzelnen Schriftſteller, ihre jeweilige Machtſtellung, ihre Gefolgſchaft und ihr Verdrängtwerden durch neu Emporkommende gezeigt werden. Doch muß dabei unvergeſſen bleiben, daß die ganze Darſtellung den Anhängern der jüngſtdeutſchen Bewegung gewidmet iſt, während die *älteren Richtungen*, von denen ſie ausging und zu denen ſie teilweiſe zurückkehrte, in ihren *Vertretern* naturgemäß berührt werden mußten, jedoch abſichtlich nur *ſkizzenhaft im Hintergrunde* gehalten worden ſind. Ja dieſe älteren Schriftſteller ſind auch da nur geſtreift worden, wo ihr Eingreifen die jüngſte Strömung beleuchtet oder ihre Beeinfluſſung durch dieſe gezeigt wird.

Bei den jüngſtdeutſchen Autoren aber habe ich mich bemüht, neben der Charakteriſtik jeder dichteriſchen Eigenart auch durch ein näheres Eingehen auf die jeweiligen Hauptwerke, ja durch kürzere und längere Entwickelungen auch des Inhalts zahlreicher Romane und Dramen dem Leſer, ſtatt eines bloßen Urteils, vielmehr einen lebendigen Begriff von der geiſtigen Thätigkeit der Beſprochenen zu geben. Unterſtützt wird dieſe angeſtrebte Anſchaulichkeit wohl weſentlich durch eingefügte Dichtungsproben, von denen namentlich bei den Lyrikern ein ſehr ausgedehnter Gebrauch gemacht worden iſt. Doch auch manche charakteriſtiſche erzählende oder dramatiſche Werke wurden durch kurze Stichproben belegt.

Alles dies dürfte wohl als Beweis dafür gelten können, daß ich ehrlich danach geſtrebt habe, ſachlich zu ſein und auch da, wo eine Poetennatur meinen Beifall nicht findet, meine Meinung wenigſtens zu begründen. Doch liegt nach meiner Anſicht das Schwergewicht nicht auf der Prägung ſolcher Urteile. Ich glaube vielmehr, daß vor allem der Verſuch, die jüngſtdeutſche Bewegung auf weiterer

kultur- und zeitgeſchichtlicher Grundlage in einer geſchloſſenen einheitlichen Geſchichtsdarſtellung zuſammenzufaſſen, nicht nur dem weiteren Kreiſe der Leſer willkommen ſein wird, ſondern auch den Fachgenoſſen zum mindeſten als eine nützliche Vorarbeit erſcheinen möge. Als eine Vorarbeit inſofern, als dem Mitlebenden ja nicht alle geheimen Regungen ſeiner Zeitgenoſſen ſo verſtändlich werden können wie dem ſpäteren Forſcher, der aus der geſchichtlichen Ferne einen Zeitraum wie von hoher Warte überblickt. Dafür aber genießt der Mitlebende freilich den Vorteil, aus eigener Erfahrung manches noch nirgends Aufgezeichnete, manches nur von ihm Erſchaute, zur Belebung ſeiner Schilderung beiſteuern zu können. Um aber dieſes Vorteils nicht verluſtig zu gehen, mußte ich naturgemäß ſtellenweiſe in den Ton des Memoirenſchreibers hinübergleiten; und wenn ich bei ſolcher Gelegenheit durch den Gang meiner Erzählung auch zu meinen eigenen dichteriſchen Arbeiten geführt wurde, ſo habe ich derſelben gleichfalls nur im Tone des Autobiographen gedacht. Im Uebrigen aber habe ich ein weitläufiges, zerſtreutes und zum großen Teil ſehr ſchwer zugängliches Quellmaterial benutzt und mich bemüht, daraus ein einheitliches Ganzes zu geſtalten. Um aber auch dem Nachſchlagenden die Möglichkeit zu geben, ſich über den Entwickelungsgang eines einzelnen Schriftſtellers ſchnell und möglichſt erſchöpfend zu unterrichten, wurde eine beſondere Sorgfalt der Ausarbeitung des Regiſters zugewendet.

Endlich wurde mein Streben nach einer möglichſt lebensvollen Darſtellung von der Verlagsbuchhandlung in anerkennenswerter Weiſe unterſtützt durch die Aufnahme von mehr als hundert Bildniſſen zeitgenöſſiſcher Schriftſteller und Bühnenkünſtler. Daß es uns nicht immer leicht wurde, die Vorlagen zu erhalten, wird man uns gern glauben. Indem ich daher an dieſer Stelle all denen meinen Dank ſage, die mich durch gütige Mitteilung von Bildern oder anderem Material freundlich unterſtützt haben, bemerke ich gleichzeitig, daß man nicht gleich dem Verfaſſer und dem Verleger ſchuld geben wolle, wenn das eine oder das andere Bild unter der großen Zahl der vorhandenen noch vermißt werden ſollte.

Bad Freienwalde a. O.
September 1900.

Dr. Adalbert von Hanſtein.

Vorbemerkung zum zweiten Abdruck.

Dieſer mit unerwarteter Schnelligkeit — ſechs Wochen nach dem Erſcheinen des Buches — notwendig gewordene Neudruck iſt, abgeſehen von einigen ganz geringfügigen Aenderungen, eine wörtliche Wiedergabe des erſten Druckes.

Januar 1901.

Dr. Adalbert von Hanſtein.

Bemerkungen zu den Bildniſſen.

Die Vorlagen zu den meiſten der in dem Buche enthaltenen Bildniſſe ſind von den Schriftſtellern und Schriftſtellerinnen ſelbſt freundlichſt zur Vervielfältigung hergegeben worden, wofür auch die Verlagshandlung allen Beteiligten beſtens dankt. Teils auf beſonderen Wunſch, teils wegen beſonderer Umſtände iſt über die Herkunft der Bilder im einzelnen Folgendes zu bemerken:

Das Bild von Guſtav Freytag iſt mit Erlaubnis der Direktion der Nationalgalerie nach dem dort befindlichen Bildnis Stauffers hergeſtellt (vgl. dasſelbe Bild vollſtändig in F. Seilers Biographie Freytags, Biogr. Volksbücher Nr. 48—55, R. Voigtländers Verlag 1899). — Der Zola-Biographie von B. Diederich (Biogr. Volksbücher Nr. 8—10) iſt das Bild Emile Zolas (S. 32) entnommen. — Karl Frenzels Bild iſt entnommen mit Erlaubnis der Firma S. Schottländer in Breslau deren Zeitſchrift „Nord und Süd“, das von J. H. Mackay iſt nach dem Titelbilde ſeiner Geſammelten Dichtungen (Karl Henckell & Co. in Zürich) gemacht. — Das Bild von Hans Land iſt nach einer von dem Hofſchauſpieler Herrn Joſef Kainz aufgenommenen Photographie gefertigt. — Die Bilder von Fr. Spielhagen, M. G. Conrad, Emilie Mataja, Detlev von Liliencron, Konr. Alberti, E. von Wolzogen, L. Jacobowski, G. Falke, Rich. Dehmel, G. v. Ompteda ſind nach Aufnahmen des Hofphotographen E. Bieber in Berlin und Hamburg, die Bilder von Wilh. Jordan, Theod. Fontane, Graf Hochberg, Fritz Mauthner, Heinz Tovote, Ludw. Barnay mit Genehmigung von J. C. Schaarwächter, Kgl. Hofphotograph in Berlin, vervielfältigt.

Von anderen photographiſchen Anſtalten haben Nennung ihrer Firma gewünſcht: Hofatelier Elvira in München (Bilder von Rich. Voß, O. E. Hartleben, Gabriele Reuter), A. Höchheimer in München (Julius Schaumberger), H. Müller in Berlin (Max Hoffmann), M. Fechner in Berlin (O. v. Leirner, Em. Reicher, O. Brahm, Paul Jonas, H. Olden).

Sämtliche Zinkätzungen ſind von R. Loës in Leipzig hergeſtellt.

Die Verlagsbuchhandlung.

Inhaltsübersicht.

Einleitung: Die alten Propheten und die neue Generation . . . . S. 1—13

Berlin als neuer Mittelpunkt Deutschlands im Jahre 1870. Soziale und litterarische Zustände. Schriftsteller ziehen sich von allen Seiten des Reichs nach Berlin. Der Gegensatz zwischen alter und junger Generation bildet sich heraus. Julian Schmidt in Berlin formuliert denselben zuerst. Wilhelm Scherer in Wien antwortet darauf. Die Berliner Kritik. Karl Frenzel und seine Ansicht über die Zukunft des Dramas. Der Realismus als herrschende Kunstanschauung. G. Freytag, Fritz Reuter, Spielhagen, Heyse u. a. — Der Rückschlag unter dem Einfluß des patriotischen Aufschwunges und das Wiedererwachen der historischen Dichtung und einer neuen Romantik: Freytags Ahnen, J. Wolff, Baumbach, Dahn, Ebers u. a. Die heranwachsende jüngste Generation im Gegensatze dazu.

Erstes Buch: Neue Propheten. — Gärungen und Wetterleuchten . S. 14—47

Erstes Kapitel: Neue dichterische Anregungen in der Reichshauptstadt. E. von Wildenbruchs erster Erfolg. Rückblick auf seinen Lebensgang und seine dichterische Entwickelung. Sein langes vergebliches Ringen. Der Einfluß der Frau Elise von Hohenhausen. Die Anfänge der Brüder H. und J. Hart. Ihre beginnende kritische Thätigkeit. — Einflüsse älterer Dichter: Graf Schack, Johannes Scherr, Friedrich Vischer. — F. Mauthner eröffnet die Satire gegen die ältere Generation. — Die Berliner Universität: Die deutschen Studenten; Wilhelm Scherer und Hermann Grimm, Goethe-Kultus und Schiller-Haß. Der plötzliche durchschlagende Erfolg von Wildenbruchs Karolingern. Seine zunächst folgenden Dramen: Harold, Mennonit, Opfer um Opfer, Christopher Marlowe. — Gegensätze der Berliner Kritik: Fontane, Frenzel, Lindau, Blumenthal, Brahm. — Die Gründung des Deutschen Theaters unter L'Arronge. Forster, Barnay und Kainz als Begründer eines realistischen Schauspielerstils. — Staatssekretär Bödiker spricht im Reichstage gegen den Realismus . . . . . S. 14—27

Zweites Kapitel: Gegensätze auf dem Münchener Parnaß: Rückblick auf den älteren Münchener Dichterkreis: Paul Heyse, sein Kreis und seine künstlerische Weltanschauung. — Einflüsse Richard Wagners. — W. Kirchbach kommt nach München. Rückblick auf sein Leben und seine dichterische Entwickelung. Die Wirkung seiner „Kinder des Reichs". — Beginnender Einfluß Emile Zolas. M. G. Conrad wird sein Verehrer, reist nach Paris, wird Zolas Prophet in München. — Der Leipziger Verlagsbuchhändler Friedrich sammelt die Jüngsten um sich. — Neue Anregungen in der Lyrik. — Die Anfänge des Dichters Detlev von Liliencron: Adjutantenritte . . . . . S. 28—37

Drittes Kapitel: Das Wiedererwachen der Wirklichkeitserzählung: Karl Emil Franzos, Marie von Ebner-Eschenbach, Emilie Mataja, Fritz Mauthner, Hermann Heiberg, Konrad Telmann u. n. als Wiedererwecker

der Wirklichkeitserzählung aus der Gegenwart. — Wildenbruchs erste Novellen. — M. Kretzer als Begründer des Berliner Romans: Die Betrogenen, Die beiden Genossen, Sonderbare Schwärmer, Die Verkommenen. — Der Mitarbeiterkreis des Deutschen Tageblatts: Herrig, Bleibtreu. Rückblick auf des letzteren Lebensgang und dichterische Entwickelung: Gunlaug Schlangenzunge, Der Traum, Dies irae, Der Nibelungen Not, Norwegische Novellen. Sein Uebergang zum Naturalismus: Schlechte Gesellschaft. Seine weiteren Kriegsbilder, seine Byron-Dramen, seine erste Lyrik: Tiroler Liederbuch . . . . . S. 37—47

Zweites Buch: Die litterarische Revolution wird proklamiert . . . S. 48—79

Erstes Kapitel: Die lyrische Freischar in Berlin: Das Erscheinen der lyrischen Anthologie: Moderne Dichtercharaktere. Ihr Programm. Kritische Würdigung der Herausgeber H. Conradi, K. Henckell und W. Arent und ihre Mitarbeiter J. Bohne, O. Hansen, A. Hugenberg, R. Kralik, J. Winter, F. Lemmermeyer, O. Jerschke, K. A. Hückinghaus, E. Hartleben, G. Gradnauer, H. E. Jahn und A. Holz. Rückblick auf des letzteren Lebensgang und dichterische Entwickelung. Seine hohe Bedeutung für die moderne Lyrik. — Aufnahme und Wirkung der Anthologie. — Ihre Mitarbeiter finden sich wieder zusammen in H. Harts Berliner Monatsheften. Die Gründung, Bedeutung und Geschichte dieser Zeitschrift . S. 48—61

Zweites Kapitel: Begründung der „Gesellschaft" in München. Die Veranlassung zu der Gründung der Zeitschrift durch M. G. Conrad. Ankündigung des Zweckes. Mitarbeiter: M. Greif, A. Meißner, B. von Suttner, G. Christaller, Frau von Kapff. — Der Zola-Krieg. — Kirchbachs Satire Münchener Parnaß und ihre Wirkung . . . . . S. 61—65

Drittes Kapitel: Bleibtreus Revolutionsbroschüre: K. Bleibtreus Schrift: Revolution in der Litteratur. Kritische Würdigung derselben. Ihre Aufnahme und Wirkung . . . . . S. 65—67

Viertes Kapitel: Die Gründung des Vereins „Durch": Dr. Küster und seine Reformbestrebung. Er gründet die Akademische Vereinigung und die Akademische Zeitschrift. Deren Mitarbeiter: O. Kamp und seine „Armeleutslieder". Küsters Redakteure L. Berg und E. Wolff treten für die jüngstdeutsche Richtung ein und gründen einen Litteraturverein. Meine Beziehungen zu demselben. Dessen Mitglieder: J. H. Mackay. Seine Kinder des Hochlands und ersten Dichtungen. K. G. Steller. H. Fabri. F. Held und seine Gegnerhäupter. A. Holz und sein Buch der Zeit. — Der Verein wird „Durch" getauft. Litterarische Vorträge. E. Wolff über „Die Moderne". K. Henckells dichterische Verklärung dieses Begriffes. E. Wolffs Thesen über die Zukunft der Litteratur . . . . . S. 68—79

Drittes Buch: Die Alten und die Jungen . . . . . S. 88—111

Erstes Kapitel: Der Sang der Jungen: W. Arent mystifiziert R. Lenz. K. Henckells Dichtungen: Strophen, Anrufe, Diorama. — Conradis Lieder eines Sünders. — J. H. Mackay: Arma parata fero, Dichtungen, Sturm, Helene, Alte und Junge, Moderne Stoffe, Novellistische Studien. — Isolde Kurz' Gedichte. — P. Barsch und H. Wigger. — H. Harts Lied der Menschheit. — D. von Liliencron: Breide Hummelsbüttel, Eine Sommerschlacht, Gedichte. — F. Hauser: Ein Weg zur Liebe. — O. Linke, Aus dem Paradiese, Ergo bibamus, Jesus, Antinous. — A. von Hanstein, Menschenlieder und Von Kains Geschlecht. . . . . S. 80—91

Zweites Kapitel: Die Aechtung der Lyrik und das Ringen nach dem neuen Roman. — Bleibtreu sagt der Lyrik ab. — Der Roman tritt in den Vordergrund der jüngstdeutschen Bewegung. — M. G. Conrad: Was die Isar rauscht. — Bleibtreu: Größenwahn. — Lindau: Zug nach dem Westen und Arme Mädchen. — E. Albertis Entwickelung. Sein Zorn gegen Heyse. Seine Novellen: Riesen und Zwerge und Plebs. Seine Romane: Wer ist der Stärkere? und Die Alten und die Jungen. Sinnliche Richtung. Dieselbe greift immer mehr um sich. Wildenbruchs Astronom, Conradis Brutalitäten und Adam Mensch. — Kretzers Drei Weiber. — Desselben Meister Timpe als Höhepunkt der damaligen Entwickelung des Berliner Romans neben Fontanes Irrungen und Wirrungen. Rückblick auf des letzteren frühere Romane. — E. von Wolzogens litterarischer Entwickelungsgang: Die Kinder der Excellenz, Die tolle Komteß, Die kühle Blonde. — H. Land als Meister der Skizze: Stiefkinder der Gesellschaft und Die am Wege sterben. Bertha von Suttners Friedensroman: Die Waffen nieder u. a. — H. Sudermanns Entwickelungsgang: Im Zwielicht, Frau Sorge. Die hohe Bedeutung dieses Romans. Der Katzensteg . . . . . S. 91—111

Viertes Buch: Die Erstürmung des Theaters und das neue Kunstgesetz.

Erstes Kapitel: Berlin wird eine Theaterstadt. — Aenderungen im Königlichen Schauspielhause zu Berlin. — A. Kurtz als Leiter des Berliner Ostendtheaters bringt Wildenbruchs Neues Gebot und Ibsens Volksfeind zum erstenmal in Deutschland auf die Bühne. A. Anno als Leiter des Residenztheaters führt Ibsens Gespenster auf. E. Reicher bildet sich an Ibsens Dramen einen naturalistischen Schauspielerstil aus. — Rückblick auf Ibsens Lebens- und Entwickelungsgang und seine ersten Aufführungen in Deutschland. — Wie sich die Berliner Kritik dazu stellte. — P. Schlenther als Kritiker. — O. Blumenthal gründet das Lessing-, Barnay das Berliner Theater. — Die starke Wirkung von Wildenbruchs Quitzows. Geschichtliche Bedeutung dieses Schauspiels. — Kaiser Wilhelms II. Thronbesteigung und sein Interesse für das historische Drama. — Das soziale Drama vertreten durch R. Voß: Alexandra und Eva . . . . . S. 112—126

Zweites Kapitel: Die Dramatiker ohne Bühne. — K. Bleibtreus Dramen: Schicksal, Weltgericht, Harold, Dämon, Volk und Vaterland. — H. Bulthaupt: Gerold Wendel, Eine neue Welt. Seine Aeußerungen über die Theaterzustände. — W. Walloth: Gräfin Pusterla. — F. Held: Ein Fest auf der Bastille. — F. Lienhard: Naphtali. — D. von Liliencron: Der Trifels und Palermo. — E. G. Bruno: Königssohn und Rebell. — M. Greif: Heinrich der Löwe, Die Pfalz am Rhein, Conradin. — Hans Pöhnl: Der arme Heinrich. Seine Ansicht von der Aufgabe des Dramas. — M. G. Conrad: Firma Goldberg. J. H. Mackay: Anna Hermsdorff. — J. Hart: Der Sumpf. — Alberti: Brot! — W. Kirchbach: Die letzten Menschen. — Die Versuche mit Liebhabertheatern und die Gründung von Volkstheatern. . . . . S. 126—141

Drittes Kapitel: Die Gründung der Freien Bühne. — Th. Wolff und M. Harden gründen nach dem Vorbild des Théâtre libre einen Verein. Brahm macht als Vorsitzender denselben dem Naturalismus des Auslandes dienstbar. Die ersten Gründer treten aus. Schlenthers Darstellung in seiner Schrift „Wozu der Lärm, Genesis der freien Bühne" . . . . . S. 141—146

Viertes Kapitel: Das neue Kunstgesetz wird entdeckt. — A. Holz sagt der Lyrik ab und wird zum theoretischen Grübler. Seine vermeintliche Entdeckung eines allgemeinen Kunstgesetzes. Kritik seiner Forschungsmethode in seinem Buch:

Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. — Sein Bund mit J. Schlaf. Ihr Streben nach dem konsequenten Naturalismus. Ihre Skizzensammlung Papa Hamlet. Deren Aufnahme und ihre Wirkung auf G. Hauptmann . . . . . S. 146—159

Fünftes Kapitel: Der Krieg um den „Sonnenaufgang" und der Sieg der „Ehre". — G. Hauptmanns Lebens- und Entwickelungsgang. Seine Reisen, ersten litterarischen Versuche, ungedruckten Dramen. Sein Epos Promethidenlos. — Meine persönlichen Beziehungen zu ihm. Sein sozial-ethischer Standpunkt. Entscheidende Wirkung von Holz und Schlafs Papa Hamlet auf ihn. Sein Schauspiel: Vor Sonnenaufgang. Kritische Würdigung desselben. Lärm vor, während und nach der Aufführung auf der Freien Bühne. Unhaltbarkeit des Stückes auf einem regelrechten Theater. — Der ungeheure Erfolg von Sudermanns Ehre. Kritische Würdigung des Stückes . . . . . S. 160—181

Fünftes Buch: Die letzten Kämpfe und der Sieg des Neuen.

Erstes Kapitel: Eine freie Volksbühne wird in Berlin errichtet. — Die Erfolge der Freien Bühne wecken Nacheiferung, ihre Einseitigkeit verlangt Ergänzung. — Die Gründung der „Deutschen Bühne" durch Bleibtreu, Alberti, Zimmermann und Stempel. Aufführungen von Bleibtreus Schicksal, A. Müller-Guttenbrunns Irma, Albertis Brot! H. Bahrs Neue Menschen und J. Harts „Sumpf". — Streben nach einem Volkstheater. Malzahn, Doepler, Adler und Bruno Wille. Dessen Vorleben und Entwickelungsgang. Seine Freunde Türk und Bölsche. Die Gründungsversammlung der Freien Volksbühne. Der sozialistische Grundzug derselben. Otto Brahms Anteilnahme. Aufführungen von Ibsens Stützen der Gesellschaft und Volksfeind und von Hauptmanns Vor Sonnenaufgang. — Bruno Wille und die Jungen unter den Sozialdemokraten. Der Umschwung in einem Teil der Jugend vom sozialistischen zum individualistischen Standpunkt. . . . . S. 182—189

Zweites Kapitel: Die Lyrik wird politisch und philosophisch. Beginnender Einfluß Friedrich Nietzsches. — Die neue Weltanschauung und die neuen Schlagworte. Das Aufleben von Max Stirners: Der Einzige und sein Eigentum. Der theoretische Anarchismus gewinnt Boden unter der Jugend. Mackay: Das starke Jahr und Die Anarchisten. — Sozialistische Poesie in Zürich. Henckell: Trutznachtigall. — M. A. von Stern: Proletarierlieder, Stimmen im Sturm. Neue Lieder. Sein Entwickelungsgang. — Die Idee einer objektiven Lyrik vertreten durch J. Hart. Sein Homo sum. — Im Gegensatz dazu die beginnende philosophische Lyrik. A. von Sommerfeld: Die entgötterte Welt, Das neue Heil. — Ludwig Jacobowski: Funken. — Sein Freund Zoozmann: Minnebern, Romanzen und Balladen, Neue Dichtungen, Aus Herz und Welt, In Klios und Eratos Banden, Episoden. — Der Leipziger Prozeß gegen W. Friedrich, Alberti und Conradi. Dessen Tod und überschwengliche Verherrlichung. — Die Gründung der Freien litterarischen Gesellschaft in Berlin durch Wolzogen. Ihr erster Vortragsabend. . . . . S. 189—196

Drittes Kapitel: Die Modernen Münchens vereinigen sich zu einer Gesellschaft für modernes Leben. — Die Gründung der „Münchener Kunst". Ihr Mitarbeiterkreis: Julius Schaumberger, Otto Julius Bierbaum, Hanns Freiherr von Gumppenberg. Deren Entwickelungsgang. — Anteilnahme M. G. Conrads und H. von Reders. — Georg Schaumberg. Julius Brand (Hillebrand): Nero, Kaiser Otto III., Venus Astareth. — Gumppenbergs Drama Messias. — Conrad, Maison, Lilieneron, Bierbaum, Schaumberger,

Gumppenberg und Schaumberg gründen eine Gesellschaft für modernes Leben. — M. G. Conrads Rede über deren Ziele. Der erste Vortragsabend. Gumppenbergs Parodieen und deren Wirkung. Religiöse und politische Streitigkeiten. — Gumppenbergs Drittes Testament und Kritik des wirklich Seienden. — O. Panizzas Düstere Lieder. Londoner Lieder. — Die Gründung der „Modernen Blätter". Schaumbergers Programm-Gedicht. — Vergeblicher Versuch, eine Freie Bühne in München zu gründen. — Ibsens Absage an die Münchener Modernen . . . S. 196—206

Viertes Kapitel: Die Wiener Theater werden modern. — Das neue Burgtheater und seine Direktions-Not. Wilbrandts Amtsniederlegung. A. Försters Tod. M. Burckhards Ernennung. Das Deutsche Volkstheater. Ibsens Reise nach Wien. Jung-Wien und die Moderne Rundschau. Die Kronprätendenten im Burgtheater und ihr Erfolg. Das Gastmahl zu Ehren Ibsens. Seine Rede. Der Abfall der Wildente im Deutschen Volkstheater. Ibsens Abreise. Plan einer Freien Bühne in Wien. Freie litterarische Gesellschaften in Hamburg und Stettin . . . . . S. 207—209

Fünftes Kapitel: Der Wettkampf um das soziale Drama in Berlin. Fast alle Dramatiker treten in den sozialen Kampf ein. Jaffé-Wolff: Das Bild des Signorelli. — Hauptmann: Das Friedensfest. — Sudermanns zweites Schauspiel, unzeitige Reklame dafür. Es wird verboten. — Wilbrandt: Neue Zeiten. — Wildenbruch: Die Haubenlerche. — L. Fulda: Sinngedichte, Unter vier Augen, Die wilde Jagd, Das verlorene Paradies. Die Wandlung seiner ästhetischen Ueberzeugungen. — Lubliner: Im Spiegel. — Die Aufführung von Sudermanns zweitem Schauspiel Sodoms Ende. Kritische Würdigung. Wirkung des Stückes. — Hauptmann: Einsame Menschen. Wirkung auf der Freien Bühne und im Deutschen Theater. — Rosegger: Am Tage des Gerichts. — R. Voß: Schuldig! — Meyer-Förster: Unschuldig. (Unsichtbare Ketten.) — Philippi: Das alte Lied. — Franzos: Der Präsident. — Wirkung von Dostojewskijs Roman: Schuld und Sühne. — H. Olden: Der Glücksstifter. — Schwarzkopf und Karlweis: Eine Geldheirat. — Zabel und Koppel: Raskolnikow. — Fulda: Die Sklavin. — Jordans poetische Ermahnung an Fulda. — Lubliner: Der kommende Tag. — Lindau: Die Sonne. — Heyse: Wahrheit. — Neuer Wechsel in der Berliner Kritikerwelt. — Holz u. Schlaf sammeln ihre gemeinsamen Arbeiten als Neue Geleise. Ihr Geschundener Pegasus. — Holz: Die Kunst und ihre Gesetze — erscheint in Druck. — Schlafs Novellen: In Dingsda. — Meister Oelze. — Hopfen: Helga, Vischer: Schlimme Saat. — Hauptmanns Weber und ihre Bedeutung als Höhepunkt des Wettkampfes um das soziale Drama S. 209—235

Sechstes Kapitel: Vom sozialen Roman zur naturalistischen Liebesgeschichte. — Das Jahr 1890 als Höhepunkt der sozialen Mitleidsströmung. — Langbehns, Egidys, Naumanns, Goehres und Kamps Auftreten. Der Roman spiegelt dies Zeitthema wieder. Land: Der neue Gott und F. Holländer: Jesus und Judas. — Die soziale Schilderung wird verdrängt durch den französischen Symbolismus. H. Bahr als Vermittler desselben. Seine Anfänge und sein Auftreten in Berlin. Sein Roman: Die gute Schule. — Die Anfänge H. Tovotes: Im Liebesrausch, Mutter!, Frühlingssturm, Das Ende vom Liede. — Seine unerfüllten Versprechungen und das Typische in ihm . . . . . S. 235—252

Siebentes Kapitel: Das Wiedererwachen der Lustigkeit. — Ernst und Humor. — H. Hoffmann: Das Gymnasium zu Stolpenburg. — Hauptmanns und Kretzers humoristische Seiten. — Wolzogens Lustspiel: Die Kinder der Excellenz. Sein Griff in das Berliner Zigeunerleben. — H. R. Fischer als Berliner Sittenschilderer. — Wolzogens Lumpengesindel und seine Wirkung. —

O. E. Hartlebens Anfänge. Sein Witz. Flaischlen über ihn. — Seine Komödie: Angèle. — Hauptmanns Kollege Crampton . . . . . S. 252—267

Achtes Kapitel: Der Streit um den Schillerpreis und um die Zukunft der deutschen Litteratur. — Die Verteilung des Schillerpreises im Jahre 1891. Die offizielle Verurteilung der modernen Dramatiker. Stimmen der Presse darüber. Die öffentliche Meinung überwiegend auf Seiten des Naturalismus. Grottewitz: Enquete über die Zukunft der deutschen Litteratur und ihr Ergebnis. Das Siegesbewußtsein der Naturalisten auf der Höhe . . . . . S. 267—272

Sechstes Buch: Der Sturz des Naturalismus und das Wiedererwachen von Klang- und Schönheitssehnsucht.

Erstes Kapitel: Der plötzliche Sieg der Romantik im Drama. — Die mit großer Spannung erwartete Erstaufführung von Wildenbruchs Heiligem Lachen — und ihre geringe Wirkung. — Wildenbruchs Neuer Herr. — A. v. Hansteins Königsbrüder. — Fuldas Talisman — und sein Riesenerfolg. Der gleichzeitige Erfolg von Gädraka-Pohls: Vasantasena. — Hauptmanns plötzliche Einschwenkung in die neue romantische Richtung. Seine Traumdichtung: Hannele. — Seine Weber in Paris. Antoine in Berlin. Das Fest zu seiner Ehrung. Spielhagens Rede . . . . . S. 273—282

Zweites Kapitel: Die neuen Gegensätze und die neue Jugend auf dem Theater. — Hauptmanns naturalistische Komödie: Der Biberpelz. — Hartlebens Komödien: Hanna Jagert und Die Erziehung zur Ehe. — Sudermanns Heimat. Seine Annäherung an Hauptmann. — Halbes Hervortreten. Rückblick auf seine Anfänge: Der Emporkömmling, Freie Liebe, Der Eisgang, Die Jugend und ihre ungeheure Wirkung . . . . . S. 282—287

Drittes Kapitel: Das geschichtliche Schauspiel gewinnt wieder Boden. — M. Meßner: Michael Servet. Joachim von Brandenburg. — G. Ruseler: Die Stedinger, Konradin. — Kirchbach: Des Sonnenreiches Untergang, Gordon Pascha. — H. Lee (Landsberger): Das Examen, Der Schlagbaum. — A. v. Goldschmidt: Gäa, übersetzt von C. Mendès, vorgetragen in Berlin von Reicher. — Otto Brahms Leitung des Deutschen Theaters. Hauptmanns historisches Drama Florian Geyer und seine Wirkungslosigkeit auf der Bühne. — Wildenbruchs König Heinrich und Kaiser Heinrich . . . . . S. 287—291

Viertes Kapitel: Neue Anstrengungen auf dem Gebiete des „modernen" Dramas. — Sudermann: Schmetterlingsschlacht, Das Glück im Winkel. — Fulda: Die Kameraden. — Halbe: Amerikafahrer, Lebenswende, Mutter Erde. — Georg Hirschfelds plötzliches Hervortreten. Rückblick auf seine Entwickelung. Der Einakter: Zu Hause. Aufführung in München. Dämon Kleist. Die Mütter. Ihre Aufführung im Deutschen Theater. Schwäche aller modernen Helden. — Sudermanns Morituri . . . . . S. 291—296

Fünftes Kapitel: Die Sehnsucht nach dem Erhabenen beginnt wieder die Bühnendichter zu beherrschen. — Hauptmanns Versunkene Glocke. — Die religiöse Strömung. — Wilbrandts Hairan. — A. v. Hansteins König Saul. — Sudermanns Johannes und Drei Reiherfedern. — Ebermanns Athenerin. — Fuldas Herostrat. . . . . S. 296—306

Sechstes Kapitel: Das Drama ist wieder frei von jedem ästhetischen Dogma. — Alle Stilarten wogen wieder durcheinander. Schaumbergers Künstlerdramen. — Barth: Tiberius Gracchus. — Wachler: Kaiser Tiberius. — Niemann: Wie die Alten sungen. — G. Engel: Herenkessel, Hadasa. — Lienhard:

Till Eulenspiegel. — Lothar: Cäsar Borgias Ende, Rausch, Der Wunsch, Ritter, Tod und Teufel, Königsidyll, König Harlekin. — Hauptmann: Fuhrmann Henschel. Wird in Wien aufgeführt. — Schlenther als Burgtheater-Direktor. — Hermann Bahr: Fin de siècle, Caph, Mutter, Das Tschapperl, Der Star, Der Athlet. — Bahr als Führer Jung-Wiens und als Gegner Schlenthers. — Arthur Schnitzler: Anatol, Liebelei, Freiwild, Das Vermächtnis. Einakter. — Hartleben: Die Befreiten. Rosenmontag. — G. Hirschfeld: Agnes Jordan. — Halbe geht nach München und gründet dort mit Schaumberger, Schaumberg, Scharf und Rüderer das Intime Theater. Aufführungen daselbst. — Caesar Flaischlen: Toni Stürmer. — Juliane Déry. Die norddeutsche Kolonie in München. Das dortige Deutsche Theater und seine Direktoren: Meßthaler, Naumann, Drach. — Wolzogen und Ganghofer gründen die Münchener litterarische Gesellschaft. — Carl Hauptmann: Marianne, Waldleute, Ephraims Breite. — Langmann: Bartel Turaser. — Jenny: Not kennt kein Gebot. — Halbe: Der Eroberer, Das tausendjährige Reich. — Hauptmann: Schluck und Jau. — Das Hervortreten von Max Dreyer. Rückblick auf seine litterarische Entwickelung: Drei, Winterschlaf, In Behandlung, Großmama, Hans, Der Probekandidat. — M. Kempner. — Richard Skowronnek: Die kranke Zeit. — Otto Ernst: Die größte Sünde, Der süße Willy, Jugend von heute. — Weibliche Dramatiker. Elsa von Schabelsky: Der berühmte Mann, Agrippina, Notwehr, Gisela, Irrlichter, Das liebe Geld. — Olga Wohlbrück: Das Recht auf Glück. — Ernst Rosmer (Elsa Bernstein): Wir Drei, Dämmerung, Tedeum, Mutter Maria, Dagni Peters, Die Königskinder. — Elsbeth Meyer-Förster: Der gnädige Herr. — Marx Möller: Legenden, Einakter: Totentanz, In der Johannisnacht. — H. von Gumppenberg: Alles und Nichts, Der erste Hofnarr. — Wildenbruch: Die Tochter des Erasmus. — J. Lauff: Der Burggraf, Eisenzahn. — Die Erfindung des Psychodramas durch Richard von Meerheimb. F. Zimmermann über dasselbe. Die Begründung des Vereins Psychodrama durch Franziskus Hähnel. Die Mitglieder und die Zeitschrift Neue litterarische Blätter. Die Hinneigung des Dramas zur Lyrik . . . . . S. 306—324

Siebentes Kapitel: Die neue lyrische Hochflut. Das Jahr 1892 als Beginn derselben. Die Sammlung von Bruno, Servaes und Montanus. — Bierbaums erster Musenalmanach. Seine eigene Lyrik: Erlebte Gedichte, Nemt Frouwe disen Kranz, Lobetanz. — G. Falke: Mynher, Tanz und Andacht, Zwischen zwei Nächten, Neue Fahrt, Mit dem Leben. — Max Hoffmann: Jdische Lieder, Morgenstimmen. — R. M. von Stern. Seine Loslösung von der Sozialdemokratie. Arbeiter-Weltfeiertag, Mattgold. Religiöser Zug. — J. C. Frhr. von Grotthuß: Gottsuchers Wanderlieder. — F. Evers: Symphonie, Fundamente, Sprüche aus der Höhe, Psalmen. — C. Busse: Gedichte und Neue Gedichte. — D. von Liliencron: Poggfred, Kämpfe und Spiele und Kämpfe und Ziele. — R. Dehmel: Erlösungen. Aber die Liebe. — R. Schaukal: Tristia. — O. Linke: Als die Rosen blühten, Schlummere, Schwert, unter Myrten. — B. Wille: Einsiedler und Genosse. Einsiedelkunst aus der Kiefernheide. — Hartleben: Meine Verse. — F. Held: Trotz alledem, Tanhuserus recidivus. — Arents Liederbände. — Flaischlen: Schwäbische Dialektdichtung. — Chr. Schmidt: Alsalieder. — Lienhard: Lieder eines Elsässers. — Schaumberg: Dies irae. — W. Weigand: Rügelieder, Sommer. — Fr. Adler: Gedichte. — Jacobowski: Aus Tag und Traum, Leuchtende Tage. — H. Kegel: Verlorenes Leben. — H. Grothe: Welt und Seele. — Th. Souchay: Lieder des Lebens. — F. Lorenz: Jugend und Tod. Märchenstimmung. — A. Friedmann, O. Weddigen. — Chr. Morgenstern: In Phantas Schloß. — H. Stümke: Präludien. —

H. Vierordt: Balladen, Akanthusblätter. — M. Bern: Aus einem Leben. — K. G. Steller: Gedenkblätter. — E. von Kupffer: Leben und Lieben. — E. von Bodmann: Stufen. — L. Palmer: Lieder eines Eisenarbeiters. — P. Scheerbart begründet die Gesellschaft deutscher Phantasten. Das Paradies. — Die Prager-Dichter: Austerlitz, Bondy, Faktor, C. Hoffmann, V. Voß, Th. Kirchner, O. Kobleu, P. Leppin, F. Pick, H. von Prochazka, Hugo Salus, H. Teweles und Fr. Zimmermann. — Ferner F. Brentano, H. Benzmann, H. Hango, J. Herzfelder, F. Himmelbauer, A. Holitscher, W. Holzamer, Kitir, K. von Levetzow, H. Runge, W. von Scholz, P. Wertheimer. — Der Musenalmanach Berliner Studenten. — Das Epos nimmt neuen Aufschwung. — H. Hart: Mose. — R. Nordhausen: Joß Fritz der Landstreicher, Vestigia leonis, Sonnenwende. — J. Grosse: Das Volkramslied. — A. v. Hanstein: Der Liebesrichter, Der Vikar, Achmed der Heiland. — W. von Andrejanoff: Weltgericht. — C. von Mayer: Die Bücher Kains vom ewigen Leben. — K. von Rohrscheidt: Satans Erlösung. — P. Friedrich: Christus . . . . . S. 324—338

Achtes Kapitel: Die Verse der modernen Weiblichkeit. — M. E. delle Grazie: Hermann, Saul, Robespierre, Das Zarenmahl. — J. Ambrosius: Gedichte. — F. Schanz, C. Sylva, M. Kremnitz. — A. von Puttkamer: Dichtungen, Akkorde und Gesänge, Offenbarungen und Aus Vergangenheiten. — H. von Preuschen: Regina vitae, Vom Mendberg. — M. Janitschek: Geheimnisse. — R. Huch: Gedichte. — Th. Lingen: Am Scheidewege. — A. Ritter: Gedichte. — M. Holm: Gedichte, Mutterlieder . . . . . S. 338—346

Neuntes Kapitel: Das Suchen nach einer neuen Lyrik. — F. Avenarius: Lebe! Seine Theorie vom großen lyrischen Stil. — A. Holz: Phantasus. Seine Theorie des neuen lyrischen Stils. Seine Jünger: G. Stolzenberg: Neues Leben. — H. von Hofmannsthal. Seine lyrische Entwickelung: Gestern, Der Thor und der Tod. Der Kreis seiner Freunde. Ihre Zeitschrift: Blätter für die Kunst. Ihre Theorie von der neuen geistigen Kunst. Das Haupt dieser neuesten Schule: Stefan George: Hymnen Pilgerfahrten, Algabal. Seine Vorbemerkung. — K. A. Klein als sein Erklärer. — Georges fernere Jünger: P. Gerardy, K. Wolfskehl, L. Klages, L. Andrian, R. Perls, M. Dauthendey, O. Schmitz, E. Hardt, K. G. Vollmoeller, A. Oehler. — R. M. Meyer als begeisterter Herold dieses Kreises. — Hofmannsthal als Dramatiker: Die Frau am Fenster, Der Tod des Tizian . . . . . S. 346—355

Schluß. Rückblick auf den Kreislauf, den die litterarische Revolution beschrieben. Die allgemeine Wirkung derselben auf die Litteratur. Ein Blick auf den modernen Roman: G. von Ompteda, W. von Polenz, P. Altenberg, L. Jacobowski, M. Kretzer, H. Land, F. v. Zobeltitz und andere als herausgegriffene Beispiele. Das Aufhören einer bestimmten herrschenden Richtung. Die modernen Erzählerinnen als letzte natürliche Gruppe. Das landschaftliche Element in ihren Erzählungen: H. Billinger, J. Kurz, J. Frapan, Cl. Viebig, Ch. Niese. — Das soziale Element der modernen Frauenbewegung im Frauenroman: Gabriele Reuter, H. Böhlau, H. von Mombart, E. Bely, D. Duncker u. a. Der junge Nachwuchs: A. Behnisch, E. Bohmer u. a. — Die neuesten journalistischen Gruppen. — Ein Wunsch zum Schluß . . . . S. 356—363

Einleitung.

Die alten Propheten und die neue Generation.

„Es iſt eine grenzenloſe Not in den unteren Klaſſen, wovon ich keinen Begriff gehabt. Wenn ich zufällig ſolchen Jammer ſehe, ſo danke ich Gott, daß ich noch eine Brotrinde zu verzehren habe.... Ich habe ſoeben einen Sekretär bei mir, der mir abſchreibt.... Das konnte ich zwar auch ſelbſt bewirkt haben. Aber es iſt ein Almoſen. Es iſt ein unglücklicher Kaufmann, dem ich einen Thaler zu verdienen gebe. Wenn man das Elend ſo bodenlos um ſich ſieht — nicht bloß bei Bettlern und im Arbeiterſtande, da war es von jeher zu Hauſe — wenn man die halb wahnſinnigen Hilferufe aus den gebildeten Kreiſen lieſt und hört, da kommt man ſich wie ein Geſegneter vor, wenn man noch 20 Sgr. täglich zu verausgaben hat."

So ſchrieb in ſeiner Junggeſellen-Wohnung in der Mohrenſtraße zu Berlin im Winter des eben begonnenen Jahres 1868 der Dichter Albert Lindner in ſeinen Briefen an die daheim gelaſſene Braut zu Rudolſtadt. Soeben mit dem Schillerpreiſe gekrönt für ſein Drama „Brutus und Collatinus", hatte er die traute thüringiſche Vaterſtadt verlaſſen und ſeine Stellung als Gymnaſiallehrer aufgegeben, um der neu aufblühenden Hauptſtadt Norddeutſchlands zuzueilen, wo, wie er meinte, das Glück auf der Straße liegen müſſe: und er fand in der ruhmumklungenen Reſidenz graues Elend, das ihm ſeine ſchwungvollen Verſe verſtummen ließ. Und ſo wie ihm erging es vielen.

Wie ein Stern war Berlin aufgegangen.

Was iſt Berlin? Eine Stadt — ſo hatte ein Heerführer noch inmitten der Stürme der Freiheitskriege achſelzuckend läſtern dürfen, trotz der hohen geiſtigen Geſchichte Berlins — der Stadt des Leibniz, der Stadt des großen Friedrich, der Hauptſtadt der deutſchen Romantik. — Aber jetzt durfte niemand mehr ſo etwas wagen. Auf den Schlachtfeldern von Langenſalza und Königgrätz hatten ja Bismarck und Moltke das ferne Berlin mit Blut und Feuer zur Weltſtadt getauft. Den „Kaiſer von Norddeutſchland" nannte der große Hans von Bülow in einem Briefe an den Muſiker Kuczynski den Preußenkönig Wilhelm. Daß man ihn bald einen Kaiſer von Deutſchland werde nennen dürfen, das ahnte manche hoffende Seele — und nach wenigen Jahren war der Wunſch zum Ereignis geworden. Von Sedan und Verſailles kam der Stadt an der Spree der Adelsbrief, der ſie in einen Rang

Friedrich Spielhagen

ſetzte mit den glanzſtrahlenden Kronenträgerinnen aus altehrwürdigem Geſchlechte an der Seine und der Themſe. Aber in demſelben Zuge, der die Siegesgöttin rauſchend in das faſt über ſich ſelbſt erſtaunende Berlin hineingeleitete, rollte auch Pandora ihre Tonne mit verhängnisvollen Geſchenken daher. Mit dem Aufblühen von Handel und Gewerbe kam auch die Not der Allzuvielen und die Unzufriedenheit der Maſſen, die vor den leuchtenden Prunkfenſtern darbend und neidiſch ſtehen. So ward Berlin in Art und Unart eine Weltſtadt.

Mit den hereinflutenden Milliarden, mit den emporſchießenden Paläſten, mit den ſich herrlich dehnenden und reckenden Straßen, die unlängſt erſt die Stadtmauer wie eine zu eng gewordene Schale zerſprengt hatten, kamen aber auch die Fluten des geiſtigen Lebens. In dem Jahre der Königgrätzer Schlacht, das jenen Lindner nach Berlin lockte, ſchrieb Friedrich Spielhagen, der ſchon ſeit vier Jahren in der preußiſchen Hauptſtadt lebte, ſeinen Roman des Sozialismus „In Reih und Glied". Zwei Jahre nach dem Frankfurter Frieden erregte Paul Heyſe die Gemüter Berlins mit ſeinem Roman „Kinder der Welt". Selbſt war er ein geborner Berliner, der freilich in München zur Poetenrunde des Königs Max gehört hatte. Sein einſtiger Genoſſe, der Bayer Hans Hopfen, der Dichter der „Sendlinger Bauernſchlacht", gab in Wien ſein Sekretariat der Schillerſtiftung auf und eilte im Jahre der Schlacht von Sedan nach Sprecathen hinüber; und ein Jahr darauf ließ der geiſtreiche Spötter und verdienſtvolle Moliere-Prophet Paul Lindau, der unlängſt die Briefe eines deutſchen Kleinſtädters herausgegeben, ſein kaum

begründetes „Neues Blatt" in Leipzig im Stich, um ſchnell ein deutſcher Großſtädter zu werden. Berlin war das Mekka aller derer geworden, die den Geiſt der Zeit aus dem Vollen ſchöpfen wollten.

Damals lebte in der ſo plötzlich neu gewordenen Stadt auch ein älterer Litteraturgeſchichtſchreiber, der die merkwürdigſte Epoche der deutſchen Geiſtesgeſchichte mit durchlebt hatte, der ſelbſt ein Prophet des kommenden einigen Deutſchlands unter preußiſcher Vormacht geweſen war, der ſelbſt das neuerdings berühmt gewordene Schlagwort des „Realismus" in langen kampfreichen Jahrzehnten hatte ſchmieden helfen, und der nun, wo ſich alles nach ſeinem Wunſche zu erfüllen ſchien, bedenklich das Haupt ſchüttelte über die „neue Generation". — „Es war in den erſten Monaten des Jahres 1848, als ich bei einem Beſuche in Leipzig einem kleinen Herrn gegenüber ſaß, dem hübſche blonde Locken ein rundliches roſiges Kindergeſicht einfaßten und der hinter großen Brillengläſern ſtarr und ſchweigſam auf ſeine Umgebung ſah." So ſchildert Guſtav Freytag ſeine erſte Begegnung mit Julian Schmidt grade in dem ſonderbarſten und bedeutungsvollſten aller Wendejahre der deutſchen Kultur. Beide hatten dann gemeinſam in den „Grenzboten" für deutſche Einheit unter Preußens Führung, für den bürgerlichen Liberalismus und für dichteriſches Erfaſſen der Wirklichkeit in der Poeſie geſtritten. Und als im Jahre 1855 Freytag ſeine gewaltige Romandichtung „Soll und Haben" ſchuf als ein unvergängliches Grenzdenkmal zwiſchen einſtiger und neuer Erzählerkunſt — da ſchrieb auf die erſte Seite des unſterblichen Buches Julian Schmidt ſein Motto: „Der Roman ſoll das deutſche Volk da ſuchen, wo es in

Hans von Hopfen

ſeiner Tüchtigkeit zu finden iſt, nämlich bei ſeiner Arbeit.“ Und im Jahre 1866 ſchloß er — bereits ſeit vier Jahren in Berlin lebend — ſeine aus kleineren Arbeiten entſtandene „Litteraturgeſchichte ſeit Leſſings Tode“ mit den Worten:

„Wiederum ſtehen wir vor einem großen Wendepunkt unſerer Litteratur. Seit mehr als hundert Jahren ging das ideale Streben unſerer Dichter und Denker bewußt oder unbewußt darauf aus, unſere Nation aus der dumpfen Enge kleinbürgerlicher Verkümmerung, aus der Unterthänigkeit eines von geiſtloſen Höfen und der Verachtung des Auslandes herabgedrückten Volksbewußtſeins zu befreien, ihr Selbſtgefühl einzuflößen, ihre ſchlummernde Kraft zu erwecken, ſie ebenbürtig einzuführen in die Reihe der Nationen Europas. In hohem Grade iſt das geiſtig gelungen, die Dichtung Goethes war unſer Adelsbrief. Aber der ſtolze Mut des Poeten und Philoſophen ließ uns im Stich, wo es galt, das wirkliche Leben nach dem Maße unſeres Idealismus einzurichten. Bald war es Unklarheit über das Ziel, bald ſchwaches und halbes Wollen, bald die Herrſchaft ſubjektiver Stimmungen über die Ueberzeugung, was uns irre führte. Das vergangene Jahr hat dieſem traurigen Zuſtand ein Ende gemacht. Die fremden Nationen, die uns in der letzten Zeit wohl gutmütig und herablaſſend ſtreichelten, die unſerm Schiller wohl einen Platz neben Corneille einräumten und zugeſtanden, daß Jakob Böhme ein tiefſinniger

Schuſter geweſen: ſie haben uns fürchten gelernt; ſie haben erkannt, daß das altgermaniſche Blut noch nicht verſumpft iſt. Nicht der Geſamtwille der Nation, ſondern ein einziger Großer und Gewaltiger hat das hervorgebracht. Aber wen das für den Augenblick beſchämt und faſt verdrießt, der mag ſich ſagen, daß die Vollendung des Gebäudes ohne die Mitwirkung der Nation nicht möglich iſt; und daß der Nation Kraft und Fähigkeit dazu nicht fehlt, zeigt in Vergangenheit und Gegenwart ihr geiſtiges Leben. . . . Das Lebenselement des Geiſtes iſt die Freiheit, aber Freiheit iſt nicht die Loslöſung des einzelnen Lebens von der geiſtigen Subſtanz, der es angehört, der Nation: ſondern ein inniges Verwachſen derart, daß in der Größe der Nation jeder einzelne ſein höchſtes Glück, in ihrem Dienſt ſeinen höchſten Stolz, die reichſte Befriedigung ſeines Ehrgeizes ſucht und findet, daß der Staat jeder Kraft nicht bloß Spielraum, ſondern auch den Stoff giebt. Es war noch ein Reſt unſres alten Spießbürgertums, daß das Volk ſich nur als Publikum fühlte, daß die Vertreter der Gemeinden und Städte ſich nur in der Abwehr des Regierungseinfluſſes zu bethätigen glaubten und umgekehrt. Jetzt haben wir ein größeres Maß der Freiheit, des Ehrgeizes, der Nation empfangen: es kommt darauf an, hineinzuwachſen.“

Daß aber gerade dies „Hineinwachſen“ ſeine Schwierigkeiten hatte, das ahnte auch dieſer Prophet. Und als typiſcher Ausdruck für das, was damals viele empfanden, mag noch ein anderes Wort von ihm hier Platz finden: Er verglich in einem Aufſatze über die „junge Generation“ dieſe mit ſeinen Altersgenoſſen (11. Januar 1870).

„In gewiſſem Sinne waren wir alle Idealiſten geweſen, die Demokraten, die Liberalen, die Konſervativen, die Romantiker und die Bekenner der reinen Vernunft, die Chriſten und die Heiden. Wir hielten ſtreng auf Geſinnung, Toleranz war nicht unſere überwiegende Tugend, und der Toaſt war ein geſuchtes Mittel, den lauten Bruſtton der Ueberzeugung geltend zu machen. Die neue Generation begegnet den fertigen Formen der Ueberzeugung eher mit Mißtrauen, wenigſtens verlangt ſie eine gründliche Vorunterſuchung, ehe ſie ſich zu einem Bekenntnis entſchließt. Noch in einem andern Punkte macht ſich der Idealismus des vorigen Geſchlechts gegen den Realismus des jetzigen geltend. Gleichviel, ob wir Hegelianer, Kantianer oder Ekletiker waren: daran hatten wir keinen Zweifel, daß die Vernunft zur Regierung der Welt berufen ſei; wenn das im Augenblick nicht deutlich hervortrete, ſo müſſe wenigſtens einmal die Zeit kommen, und jeder von uns war an ſeinem Platz eifrig bemüht, Bauſteine dazu zuſammenzutragen. Seit der Zeit iſt Schopenhauer in Geltung gekommen, deſſen Lehre damit endet, das Leben an ſich — nicht dieſes oder jenes Leben — ſei ſeinem innerſten Begriff nach ein Widerſpruch, folglich ein Unglück und ein Unſinn."

Und dieſer ſo geſchilderten älteren Generation ſtellt er dann ebenſo geiſtreich die jüngere gegenüber.

„Ihre Züge ſind mehr durchgearbeitet, es ſteckt mehr Erlebtes, Gedachtes dahinter, ſie laden zum Sinnen ein; dagegen fehlt oft Beſtimmtheit und Deutlichkeit. Kommt man vom Umgang mit den Aelteren, ſo weiß man genau, wovon die Rede geweſen iſt; zu den Neueren muß man öfters zurückkehren, nachfragen, ob man ſie nicht etwa mißverſtanden hat. Es iſt ein feiner, oft ſchillernder Stil, reich an Nuancen, an überraſchenden Wendungen, aber ſelten von großem Schnitt; geſättigt mit Kenntniſſen und Reflexionen jeder Art, eigenen und fremden; der Schaum der ganzen Romantik, Goethe, Hegel, Jakob Grimm, Schleiermacher; feinfühlig und überall bemüht, Denken und Empfinden zu vermählen. Die junge Generation hat eine viel gründlichere Bildung durchgemacht als die ältere, ſie iſt frühreif; man merkt es auch wohl bei der am ſchärfſten hervortretenden Eigenart, daß ſie frühgeleitet iſt, geleitet nicht bloß im Wiſſen, ſondern auch im Empfinden. Der Zuſammenhang aller Wiſſenſchaften iſt inniger, lebendiger, ſeelenvoller. Freilich wird es nun auch viel ſchwieriger, die mannigfachen Fäden ſo ſicher feſtzuhalten, daß ſie ſich nicht ineinander verwirren."

Kaum war dieſe Abhandlung Julian Schmidts über die neue Generation erſchienen, als ein jüngerer Litteraturprofeſſor in Wien ſeine Meinung dagegen ſetzte. Da es ein Gelehrter war, der einige Jahre ſpäter eine große Rolle in der Berliner Geiſtesgeſchichte zu ſpielen beſtimmt war, ſo hören wir auch ihn. Es war Wilhelm Scherer. Der kleine, bewegliche Mann mit der liebenswürdigen

Lebhaftigkeit seines Wesens, der Enthusiast unter den Philologen neuerer Richtung, war damals auf den erledigten Lehrstuhl Pfeiffers in der Hochschule an der Donau berufen worden und war nun selbst erst ein Neunundzwanzigjähriger, als er die „neue Generation", zu der er ja selbst gehörte, gegen manchen Vorwurf des Meisters Julian verteidigte.

„Wir fliegen nicht gleich zu den letzten Dingen empor. Die Weltanschauungen sind in Mißkredit gekommen. Selbst der letzte interessante Versuch einer solchen (wohl Eduard von Hartmann?) kann dem nicht abhelfen, denn das blos Interessante hat keinen Wert mehr. Wir fragen: Wo sind die Thatsachen, für welche ein neues Verständnis eröffnet wird? Mit schönen Ansichten, mit geistreichen Worten, mit allgemeinen Redensarten ist uns nicht geholfen. Wir verlangen Einzeluntersuchungen, in denen die sicher erkannte Erscheinung auf die wirkenden Kräfte zurückgeführt wird, die sie ins Dasein riefen. Diesen Maßstab haben wir von den Naturwissenschaften gelernt. Und hiermit sind wir auf den Punkt gelangt, wo sich die eigentliche Signatura temporis ergiebt. Dieselbe Macht, welche Eisenbahnen und Telegraphen zum Leben erweckte, dieselbe Macht regiert auch unser geistiges Leben; sie räumt mit den Dogmen auf; sie gestaltet die Wissenschaften um; sie drückt der Poesie ihren Stempel auf. Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator auf dem Siegeswagen einher, an den wir alle gefesselt sind."

Und mit diesem letzten Gedanken beleuchtet er die Umgestaltung in der modernen Romandichtung:

„Die Menschen erscheinen wie Puppen in der Hand unüberwindlicher Mächte. Die Verhältnisse, unter denen einer aufwächst, werden ihm ein unabwendbares Verhängnis, das ihn zermalmt oder erhebt. Die verborgensten Orte und Gänge der moralischen Welt werden unablässig durchforscht. Man strebt nach Wahrheit, nach dem Bezeichnenden, Charakteristischen mit einer Energie und Rücksichtslosigkeit, welche für zartbesaitete Gemüter etwas Abstoßendes hat."

Während so Scherer als Wortführer seiner Generation den Realismus voll annimmt und mit jener Erklärung des neuen Romans auf dem Standpunkte des Franzosen Taine steht, verteidigt er sie aber mit vollem Brustton gegen den Pessimismus und die Abhängigkeit von Schopenhauer, die Julian Schmidt ja auch als ein Kennzeichen der damaligen Jugend hervorgehoben hatte.

„Diese hochstrebenden Menschen wären dem Pessimismus verfallen? Ich setze einer solchen Behauptung den bestimmtesten Widerspruch entgegen. Der gelesenste deutsche Dichter ist augenblicklich Fritz Reuter. Beweist das Pessimismus oder Optimismus?"

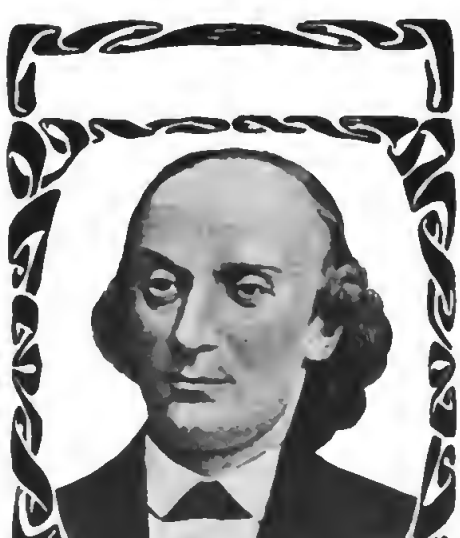
Allerdings war Fritz Reuter, der mit seinem goldigen Humor sein eigenes verlorenes Leben und das platte Land seiner schlichten Landsleute verklärt, nur der Größte von den vielen, die damals auch das Tieftraurige heiter zu erzählen wußten. Zur Seite stand ihm darin der freilich noch sehr wenig beachtete Schweizer

Gottfried Keller, der ſeinen „Grünen Heinrich" damals zwar noch ſterben ließ, aber doch verſöhnenden Goldglanz über das Bild des langſam Untergehenden goß. Ja auch Spielhagen, deſſen erſten Romanen gerade ihre Tragik Wert verleiht —, mit feſtem Entſchluſſe wendet er ſich von dem willensfeindlichen Philoſophen des Peſſimismus ab.

„Da darf ich denn wohl mir zur eigenen Ehre annehmen — ſo berichtet er ſpäter in ſeiner Selbſtbiographie „Finder und Erfinder" — daß, als ich ſelbſt noch jung war, ich nicht einen Augenblick darüber ſchwankte, was von ſolcher Weisheit zu halten ſei; und wenn ich auch auf den fraglichen Ruhm Anſpruch machen darf, mit zu den erſten zu gehören, welche den Schopenhauerianismus dichteriſch verwerteten, es in geziemender Weiſe gethan zu haben. Ich laſſe meinen Schopenhauerianer wahnſinnig werden, und als er wieder zur Vernunft kommt, den Tod ſuchen für eine Sache, in der er die Menſchheit ſieht."

Und dabei iſt allerdings allen dieſen Werken der realiſtiſche Zug gemein: mecklenburgiſche Bauern bei Reuter, Schweizer Kleinbürger und Münchener Maler bei Keller, pommerſche Junker bei Spielhagen, der deutſche Profeſſor bei Freytag und bei Heyſe die Welt der ſinnenfrohen Menſchen. Und daneben ſpiegelt ſich das Streben nach Wirklichkeitspoeſie in dem ſinnigen Storm, in dem gemütvoll ſatiriſchen Raabe und manches andere.

Und dabei ein Krieg gegen alles Ueberſinnliche! Der „Grüne Heinrich" wendet ſich langſam aber ſicher von der Religion ſeiner Kindheit ab, in den „Problematiſchen Naturen" wird der Theologe als Buchſtabenkrämer verſpottet, und eine alte pommerſche Bauersfrau ſchüttelt ungläubig den Kopf über den Gedanken an die Unſterblichkeit, die der Held des Romanes geradezu verpönt. Lauteres Aufſehen aber noch, als dieſe Spielhagenſchen Angriffe, erregte Heyſes immer wiederholte Proklamierung des Rechtes der Sinne. Wie deutlich läßt er „Im Paradieſe" ſeinen Künſtlerhelden die freie Schönheitswelt des alten Rubens erklären:


Karl Frenzel

„Sage ſelbſt" — ſo belehrt der Bildhauer Janſen ſeinen Freund, den jungen Maler Felix, indem er an den Wänden des Rubenſaales herumdeutet — „wird dir hier nicht wieder zu Mute, wie in den tropiſchen Wildniſſen, wo die Natur ſich vor ſtrotzenden Säften nicht zu laſſen weiß, wo alles, was wächſt oder ſich regt und bewegt, wie im Rauſch ſeiner eigenen Kraft vor ſich hinträumt? Hier fällt es niemand ein, daß es überhaupt ein alltägliches und proſaiſches Leben giebt, das alle Kreaturen ſich irgendwie dienſtbar macht, die Männer für den Staat, die Weiber zu Laſttieren der Familien verbraucht, Pferde in den Pflug ſpannt und wilde Beſtien nur gelten läßt, wenn ſie im zoologiſchen Garten oder in einer Jahrmarktsbude zur Schau ſtehen. Hier wimmelt wirklich die herrliche Schöpfung noch, wie am

ſiebenten Tage, nackt und luſtig durcheinander, und ſelbſt die anzüglichſten Dinge, die wir in unſerer geſchniegelten Geſellſchaft ſorgfältig verſtecken, geſchehen hier in der Unſchuld am Licht des Tages."

Und was hier leidenſchaftlich ein ſtürmiſcher Poet für die Kunſt verlangte: den lebensfrohen Realismus, — das begehrt in ſanfterer, gleichſam geſitteterer Form ein gefeierter Berliner Kritiker für das Drama.

Im Jahre 1877 erſchien Karl Frenzels „Berliner Dramaturgie". Der Fünfzigjährige hatte darin geſammelt, was ihm ſelbſt als das Reifſte erſchien unter den Kritiken, die er ſeit dem Jahre 1862 für die Berliner „Nationalzeitung" geſchrieben. „Zuweilen gelang es mir in der kritiſchen Tagesarbeit, das Wahre und Schöne verfechtend, das Urteil einer großen Stadt in gewiſſem Sinne mitzubeſtimmen" — ſo ſagt er in ſeiner beſcheidenen Art in der Vorrede. In der That galt er damals und noch lange Jahre danach als der „Hoheprieſter der Berliner Kritik". Und was hatte er nun verfochten? Auch er wünſchte einen Zug zum Modernen. Den Jüngeren empfahl er die Lehrmeiſter, die er ſelbſt beſeſſen: die realiſtiſchen Franzoſen, und riet von allzu eifriger Nachfolge der Klaſſiker ab.

Bei einer wohlgelungenen Luſtſpielaufführung ermuntert er einmal den Dichter Guſtav zu Putlitz:

„Während die Darſtellung der Tragödie nur noch in den ſeltenſten Fällen befriedigt, und meiſt ſtatt der Erhebung Mißbehagen erzeugt, rundet ſich das Zuſammenſpiel bei einer Komödie harmoniſch ab und erfreut uns mit dem Schein des Lebens. Nur von dieſer Stelle aus ſcheint der Aufſchwung des Theaters möglich zu ſein. Nicht den Siſyphusſtein der Tragödie den Berg hinaufzurollen, ſondern das Luſtſpiel zu vertiefen, es immer mehr zum Spiegel der Zeit zu machen: das iſt heute die Aufgabe der dramatiſchen Schriftſteller."

Und in ſolchem heißen Verlangen nach modernen Stoffen auf dem Theater ſehnt ſich der Kritiker förmlich nach einem Dichter, den er in dieſem Sinne loben könne. Jede Gelegenheit dazu ergreift er gern. So rühmt er bei einer wertloſen Arbeit wie Frohbergs „Hollandgänger":

„Aber alles berührt uns mit einer gewiſſen Unmittelbarkeit und dem Zuge wirklichen Lebens."

Und wie Paul Lindau in Berlin erſcheint und ſich ſchnell des Theaters bemächtigt, da findet Frenzel manches an ihm auszuſetzen; aber bei der erſten Aufführung von deſſen Schauſpiel „Maria und Magdalena" rühmt ihm der Kritiker doch gern nach:

„Paul Lindau hat die Empfindung des modernen Lebens; er ſteht inmitten unſrer Bewegungen und Kämpfe, und fehlt ihm der Tiefblick auf den Grund dieſer Strömungen, in ihre Urſache und in ihr Weſen, ſo hat er dafür die Gabe ſchnellen und leichten Erfaſſens der hervorſpringenden Erſcheinungen, Schwächen und Irrungen des geſellſchaftlichen Verkehrs und eine muntere ſatiriſche Laune, die ſich wohl zuweilen überſchlägt, aber doch im Ganzen in den Schranken der Anmut bleibt."

Und mehr verlangt Frenzel nicht vom Theaterdichter:

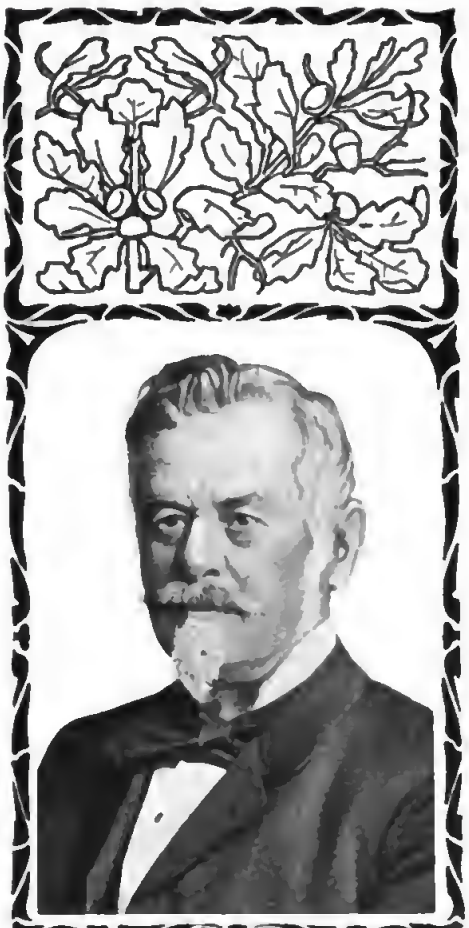
„Die Idee, daß die Bühne eine Art moraliſcher Bildungs- und Erziehungsanſtalt ſein ſolle, was ſie meinem Gefühl nach niemals war und ſein konnte, tritt mehr und mehr zurück. Die Bühne dient dem edleren Vergnügen, zur Anregung dem Geiſte, zur Erheiterung dem Gemüt, zur Belebung der Phantaſie. Aber ehe ſolche Gedanken ſich feſtſetzen und durchdringen, ehe die

Ziele, denen ſie nachſtreben, Anerkennung finden, tritt ein unbehaglicher Zwiſchenzuſtand ein. Das griechiſche Theater hat ihn durchgemacht, als es von der Poſſe des Ariſtophanes, die Athen in ſeinen Tiefen erſchütterte, zum harmloſen Luſtſpiel des Menander herabſtieg. . . . Vor dem Aufſchwung der geiſtigen Bedeutung und der Volksbeliebtheit des Romans iſt die deutſche dramatiſche Dichtung in die zweite Linie zurückgewichen."

Aber trotz dieſer Prophezeiungen ſchien einmal wieder gerade das Gegenteil eintreten zu ſollen von dem, was die kritiſchen Geiſter vorausſagten. Das moderne Leben ſollte bloß noch der Gegenſtand der Dichtung ſein, und gerade jetzt lebte von neuem mit heißem Drang die Sehnſucht nach hiſtoriſcher Poeſie auf. Auch das war eine Folge der großen Tage von 1870 und 71 geweſen. Das neue Deutſche Reich gemahnte an den Glanz des verſunkenen Mittelalters, der greiſe allgefeierte Kaiſer Wilhelm ward unaufhörlich als wiedererſtandener Barbaroſſa beſungen, und der jungen Dichterwelt ging es wie dem großen Guſtav Freytag ſelbſt, der im Hauptquartier des kunſtfreundlichen Kronprinzen den Krieg miterlebt hatte:

„Schon während ich auf den Landſtraßen Frankreichs im Gedränge der Männer, Roſſe und Fuhrwerke einherzog, waren mir immer wieder die Einbrüche unſerer germaniſchen Vorfahren in das römiſche Gallien eingefallen; ich ſah ſie auf Floßen und Holzſchilden über die Ströme ſchwimmen, hörte hinter dem Hurra meiner Landsleute vom fünften und elften Corps das Harageſchrei der alten Franken und Alemannen; ich verglich die deutſche Weiſe mit der fremden und überdachte, wie die deutſchen Kriegsherren und ihre Heere ſich im Laufe der Jahrhunderte gewandelt haben bis zur nationalen Einrichtung unſeres Kriegsweſens, dem großten und eigentümlichſten Gebilde des modernen Staates. — Aus ſolchen Träumen und aus einem gewiſſen hiſtoriſchen Stil, welcher meiner Erfindung durch die Erlebniſſe von 1870 gekommen war, entſtand allmählich die Idee zu dem Roman „Die Ahnen". Der erſte, dem ich, gegen Gewohnheit von der Abſicht erzählte, einen ſolchen Roman zu ſchreiben, war unſer Kronprinz, als er zu Ligny leidend auf dem Feldbette lag und in ſeiner rührenden Weiſe von der Sehnſucht nach den Lieben daheim geſprochen hatte."

Nichts kann lebendiger als dieſe autobiographiſche Notiz den Zuſammenhang zwiſchen der wiedererwachenden geſchichtlichen Dichtung und der großen Zeit mit ihren großen Männern beglaubigen.



Wilhelm Jordan

Während des folgenden Jahrzehnts war der Dichter mit dem Rieſenwerke beſchäftigt, deſſen acht Bände langſam von 1872—1881 erſchienen. Und er blieb keineswegs der Einzige. Schnell ſtand ihm in Felix Dahn ein Genoſſe zur Seite, der im Jahre 1876 mit ſeinem „Kampf um Rom" eine ungeheure Popularität erlangte und ſpäter eine ganze Reihe von kleinen Romanen aus der Völkerwanderung den Freytag'ſchen Erzählungen zur Seite ſetzte. Und wer zählt die Namen aller derer, die auf gleichen Spuren wandelten? Wurde doch der hiſtoriſche Roman ſo einzig beliebt, daß auch die Familienblätter einmal das Strickſtrumpfthema fallen ließen und mit geſchichtlichen Erzählungen ihre Leſer reizten. In der Schweiz errang Conrad Ferdinand Meyer in demſelben Jahre, das Dahn berühmt machte, den größten Triumph mit ſeinem bündner Roman „Jürg Jenatſch", er, der ſich im Jahre 1871 bei aller Welt eingeführt hatte durch ſein kraftvolles lyriſches Charakterbild „Huttens letzte Tage". Ja, ältere Dichter kamen jetzt erſt zu ihrem Rechte, wie Alexis, der Walter Scott der Brandenburger Mark, und Scheffel mit ſeinem vor Jahrzehnten erſchienenen „Ekkehard", der nun erſt eine ſo begeiſterte Leſerwelt fand, wie auch der friſche „Trompeter von Säckingen". Ja auch das Epos lebte erſt jetzt wieder voll auf. Freilich war es nie untergegangen. In den ſechziger Jahren hatten Hamerling und Hermann Lingg, der eine mit dem „Ahasver" und dem „König von Sion", der andere mit ſeiner „Völkerwanderung" ſo manchen Anhänger begeiſtert; aber nun kam eine wahre Versfreudigkeit über die Menſchen. Wilhelm Jordans neugeformten „Nibelunge", die in dem Jahre des ſechsundſechziger Kampfes fertig geworden waren und mit einer wirklichen

Prophezeiung geſchloſſen hatten, wurden von dem Verfaſſer ſelbſt an allen Orten vorgetragen, und in der patriotiſchen Stimmung fanden ſie faſt dieſelbe Verbreitung, wie einſt das mittelalterliche Nibelungenlied am Anfange des Jahrhunderts zur Zeit der Befreiungskämpfe gefunden hatte. Die weit größte Begeiſterung aber weckte natürlich der unter den geſchichtlichen Dichtern, der am wenigſten in die Tiefe zu dringen ſuchte, der formgewandte, liebenswürdige, aber wenig geſtaltungskräftige Julius Wolff. Als ein ſechsunddreißigjähriger Mann war er in den ſiebziger Krieg gezogen. Schon hatte er ein wechſelreiches Leben als Fabrikleiter und Redakteur hinter ſich. Nun ſang er erſt im Jahre des Sieges ſeine Lieder „Aus dem Felde" und dann mit dem Till Eulenſpiegel beginnend, brachte er eine große Zahl der beliebten deutſchen Märchen- und Sagenhelden in die leicht fließende Form ſeiner melodiſchen Verſe und traf damit den Geſchmack des Publikums wie kein anderer. Wohl kaum jemals ſind epiſche Dichtungen in ſolchen Maſſenauflagen verlangt worden, wie damals die ſeinen, und natürlich ſchadete der Rieſenerfolg, der noch kaum einen künſtleriſch unverdorben gelaſſen hat, auch ſeiner Selbſtkritik. Neben ihm ſandte Rudolf Baumbach ſeine harmloſen und faſt immer geiſtreich zugeſpitzten Lieder in die Welt hinaus, in denen die Studenten Zöpfe tragen und die Mädchen Mieder. Ja, die geſchichtliche Begeiſterung wuchs von Tag zu Tage, und kein Land und Volk konnte zu entfernt ſein, um nicht das Intereſſe der leſenden Menge zu feſſeln. Georg Ebers verſtand es ſogar, für die verſunkene Kulturwelt des alten Egypten das ganze gebildete Deutſchland mindeſtens für ein Jahrzehnt zu begeiſtern. Antiquariſche Anmerkungen durften in keinem ſolchen Romane der damals neueſten Richtung fehlen. Gelehrſamkeit überwog oft genug die Poeſie, und der geſchichtliche Hintergrund war geradezu Mode geworden — und auch auf dem Theater ſollte er wieder auftauchen. Hier war der einzige Ort, wo die alten Propheten des Realismus und der Modernität lange Recht zu behalten ſchienen. Aber auch hier rang man unabläſſig, die Direktoren für den ernſten Gehalt geſchichtlicher Dichterwerke zu gewinnen. Das erſte Opfer, das hier blutend niederſank, war Albert Lindner. Die großen Tage von Sedan hatten ihm ſeine Verſe wieder aufleben laſſen, er warf alle ſeine Entwürfe über Bankierparvenüs und gefallene Mädchen bei Seite und ſchrieb ſeine „Bluthochzeit" — aber auch der ſtarke, ja ſtürmiſche Bühnenerfolg konnte ihn nicht dauernd retten. Hunger und Wahnſinn wurden ſchließlich ſein Teil.

Adolf Wilbrandt ging von ſeinen Luſtſpielen, trotz der damit errungenen Erfolge zur Tragödie hohen Stils über, und das Publikum fehlte ſeinem „Volkstribun Gracchus" ſo wenig wie ſeiner „Arria und Meſſalina", ſeinem „Nero" oder ſeiner „Kriemhild". Ihm wurde im Jahre 1875 der Schillerpreis zu teil, wie er Lindner und Geibel ſchon geehrt hatte.

Auch Paul Heyſe wandte ſich als Dramatiker der Geſchichte zu. Sein „Hans Lange", ſein „Kolberg" zeigten ihn zwar nicht als Bühnenbeherrſcher, aber wohl als kecken Erfaſſer geſchichtlicher Zeitbilder. Und endlich bemächtigte ſich ein kunſtſinniger Fürſt der geſchichtlichen Darſtellung auch auf der Bühne. Herzog Georg von Meiningen hatte in aller Stille an ſeinem kleinen Hoftheater eine

Adolf Wilbrandt

neue Art von klaſſiſchen Muſteraufführungen vorbereitet. Unter dem Zeitgeiſte des Realismus ſtehend, wollte er beſonders in Koſtüm und Dekoration das treue Bild jeder Epoche geſpiegelt ſehen, und gleichzeitig belebte er mit keckem Griff die Beweglichkeit der Statiſten. Sein „Volk" auf der Bühne war nicht mehr eine träge, ſtarre Maſſe, ſondern ein wirkliches, leichtbewegliches Volk, das lebenswahren Anteil nahm an den Geſchehniſſen. Und alles, was der Dichter vorgeſchrieben, das ſollte auch wirklich zum ſzeniſchen Ausdruck kommen. Es war ein theatergeſchichtliches Ereignis, als am 1. Mai 1874 in Berlin das erſte Gaſtſpiel der „Meininger" Shakeſpeares „Julius Cäſar" mit nie bisher geſehener Pracht und Wahrheit brachte, bis dann die Truppe faſt ganz Europa durchzog und allen Bühnen das rühmliche Beiſpiel gab, das ſpäter wohl in Uebertreibung der Aeußerlichkeiten ausartete, das aber in wohlthätigſter Weiſe den Wirklichkeitsſinn in der geſchichtlichen Darſtellung weckte. Damit war natürlich dem hiſtoriſchen Drama an ſich ein höherer Aufſchwung verliehen. Der Meininger Fürſt hatte der Welt bewieſen, daß die „Klaſſiker" noch keineswegs unvolkstümlich geworden waren — und nun lernten es von ihm auch die Herren an den Hoftheatern in Berlin, in Wien, in Petersburg und gar in London ... So war das Bild der Litteratur, das im Jahre 1880 ſich in Deutſchland darbot, geradezu zum Erſtaunen anders, als es die alten und die jungen Propheten vorhergeſagt. Statt daß die „neue Generation" nur moderne Stoffe wählte, ſchopenhaueriſch ſeufzte, molièriſch die Schwächen der eigenen Zeitgenoſſen geißelte, oder irrlichternd in philoſophiſchen Grübeleien hin und her ſchwankte — ſtatt deſſen berauſchte ſie

ſich im Glanze des Vaterlandes, ſchwelgte in hiſtoriſchen Rückblicken, huldigte dem Ernſt der Geſchichte und machte die Poeſie faſt zur wiſſenſchaftlichen Abhandlung; und ſtatt die Proſa des Tageslebens zu üben, feilte ſie den Vers zu einer Reinheit aus, wie ſie vorher in Deutſchland faſt noch nicht bekannt geweſen war. Ja auch die Ueberlieferungen des „Realismus" lebten nur noch in der ernſten Geſchichtsauffaſſung eines Freytag, in dem Streben nach kraftvollem Ausdruck bei Jordan und Dahn, in der fein ausmalenden und doch kräftigen Charakteriſierung eines Meyer — und in der Meininger Theaterreform. Freilich mehr und mehr ſchmolz die Glätte des Zeitſchriftenſtils und der Wohllaut des Verſes auch dieſen Realismus langſam hinweg, und endlich ſah die litterariſche Welt genau umgekehrt ſo aus, als es die Propheten auf dem Katheder und in den Redaktionsſtuben vorhergeſagt hatten. Und das war ja wohl nicht zum erſtenmal der Fall.

Aber dennoch waren die „Alten" noch keineswegs ganz bei Seite geſchoben mit ihren Anſchauungen. Im Gegenteil. Es ſollte hier zur Wahrheit werden, was die ſo laut geprieſene Naturwiſſenſchaft in neuerer Zeit als ein Geſetz entdeckt hat: daß nämlich häufig die Söhne ihren Vätern weit weniger gleichen, als den Großvätern die Enkel. Ja, der „Atavismus" ſollte hier gewiſſermaßen in ſein Recht treten. Die abermals „neue Generation" war nicht mehr groß geworden in der Sehnſucht nach einem einigen Deutſchland, ſie fand es als gegeben vor, und nur in ihre Knabenjahre hinein hatte der Lärm der Waffen getoſt. So war auch die Freude an dem Gewonnenen nicht mehr groß genug für ſie, um ihr manche Mängel des kaum Geſchaffenen zu verdecken. Und da erwachte denn für die jüngſte Generation das wieder, was einſt die ältere der damaligen Jugend gegenüber vertreten hatte: der Realismus und das Verlangen nach dichteriſchem Betrachten der modernen Welt. Aber dennoch wurden die Enkel nicht der Großväter Freude; denn die realiſtiſchen ſowie die ſozialen Gedanken traten bei ihnen mit der rückſichtsloſen Kraßheit jugendlichen Sturmes und Dranges auf, und ſo kam es, daß ſie nicht nur zu den ſanften Formpoeten, ſondern auch zu den früheren Realiſten in Gegenſatz traten. Daraus ergab ſich eine Art bewußter Revolution, die merkwürdig genug begann, da ſie zunächſt ſich nur als ein Aufbäumen der „Jungen" gegen die Alten darſtellte und erſt ſpäter ein Programm fand.

Erſtes Buch.

Neue Propheten, — Gärungen und Wetterleuchten.

Erſtes Kapitel.

Neue dichteriſche Anregungen in der Reichshauptſtadt.

Im Jahre 1882 hatte Berlin ein dramatiſches Ereignis zu verzeichnen, wie man es lange nicht erlebt hatte. Zwar war es nicht im Königlichen Schauſpielhauſe zur Wahrheit geworden, denn dort ſchlief das litterariſche Intereſſe. Auch die Berliner Kritik hatte es nicht erweckt; denn wir wiſſen, daß dieſe nur nach einer Wiederbelebung des Luſtſpiels verlangte. Aber tief im Innern der Altſtadt Berlins, zwiſchen dem Alexanderplatz und dem Roſenthaler Thor, in der Münzſtraße ſah der alte große Bau des Victoriatheaters plötzlich allabendlich die ganze geiſtige Welt Berlins in ſeinen Mauern. Die „Karolinger" hieß das geſchichtliche Schauſpiel in ſtürmiſchen Jamben und in wuchtigen Szenen, das aller kritiſchen Vorherſagung zum Trotze nicht nur den Jubel der Beſchauer hervorrief, ſondern auch die Kaſſe des vergeſſenen Theaters füllte. Und Direktor Scherenberg, der hier mit dem Wagnis dieſes Stückes dem trägen Königlichen Schauſpielhauſe mit einem Schlag den Rang abgewonnen hatte, durfte an dieſem Tage ſeinen Namen in die Litteraturgeſchichte einſchreiben; denn er hatte eines der ſtärkſten deutſchen Bühnentalente aus vergeblichem jahrzehntelangen Ringen nach Anerkennung erlöſt. Der Name des Dichters aber, der jetzt erſt weiteren Kreiſen wirklich bekannt wurde, ward nun auch ſogleich in ganz Deutſchland genannt.

Kaum konnte man es für möglich halten, daß dieſer Mann ſo lange auf eine Aufführung hatte warten müſſen, denn nicht nur brachte er in ſeiner Begabung alles mit, was zum mindeſten einen äußerlichen Erfolg verbürgen mußte, ſondern auch ſeine Familienbeziehungen ſchienen ihm von vornherein die Hoftheater zu öffnen; und doch war gerade das Gegenteil der Fall geweſen.

Ernſt von Wildenbruchs Vater war Generalkonſul in Beirut in Syrien geweſen, als ihm ſein Söhnlein Ernſt geſchenkt wurde. Später kam er als

Geſandter nach Athen und Conſtantinopel. Und dieſer hohe Staatsbeamte ſelbſt ſtand in nahen verwandtſchaftlichen Beziehungen zu dem Königshauſe, dem er an ſo hervorragender Stelle die Arbeit ſeines Lebens gewidmet hat. So darf Ernſt von Wildenbruch ſelbſt für einen Sproß aus Hohenzollernſtamm gelten. Und treu den Gepflogenheiten preußiſcher Adelsfamilien, wurde er für den Dienſt der Waffen beſtimmt. Er hatte bis dahin einen wechſelreichen Bildungsgang durchgemacht. Mit zwölf Jahren war er zugleich mit den Eltern nach Deutſchland zurückgekehrt. Dann hatte er erſt das Pädagogium in Halle und darauf das franzöſiſche Gymnaſium in Berlin beſucht. Endlich hatte man den vierzehnjährigen Knaben (geb. 3. Februar 1845) in das Kadettenhaus zu Potsdam gebracht, und nun ſah er ſich von ſelbſt in die Laufbahn gedrängt, in die er als junger Leutnant im erſten Garderegiment eintrat gleich ſeinen beiden Brüdern. Doch ſchon nach zwei Jahren nahm er ſeinen Abſchied, um ſich in Magdeburg zum Abiturientenexamen vorzubereiten. Denn ihn lockte jetzt das Studium. Und für den preußiſchen Junkerſohn, dem der Waffenrock nicht zuſagt, iſt ja die Laufbahn des höheren Beamten die zweite Möglichkeit, den Ueberlieferungen treu zu bleiben. Aber ſchon im nächſten Jahre eilte er wieder zu dem Heere, denn gerade damals entbrannte ja der deutſche Bruderkrieg. Heimgekehrt aus dem Feldzuge von ſechsundſechzig, ſetzte er in Berlin ſein Studium fort. Den jungen Referendar aber rief der ſiebziger Krieg wieder zu den Waffen. Drei Jahre ſpäter gab er ſeine epiſchen Geſänge heraus: „Vionville" und „Sedan". Hoher Schwung der Sprache und glühende Vaterlandsliebe zeigten ſich ſchon hier, aber man merkte dieſen flammenden Verſen und der bewegten Handlung ſchon an, daß der Verfaſſer nicht eigentlich für das Epos beſtimmt ſei. Es fehlte die Ruhe der behaglich fortſchreitenden Erzählung. Statt ein zuſammenhängendes, lebensvolles Bild der Schlacht von Sedan zu geben, wird die Handlung zu drei vereinzelten Bildern auseinandergetrennt, und allzu oft überſchwemmt das Gefühl und das Pathos des Dichters verwirrend den ſchlichten Gang der Erzählung. Und das gleiche gilt von dem geiſtreichen Gedicht: „Die Söhne der Sibyllen und Nornen", das die beiden Raſſen der romaniſchen und germaniſchen Völker in ihren Eigentümlichkeiten einander gegenüberſtellt. Alle dieſe Dichtungen wie auch die „Lieder und Geſänge" vermochten auch nicht den ſtürmiſchen Sänger in den Vordergrund des Tages zu heben, wiewohl „Sedan" bald eine zweite Auflage erlebte. Er verfolgte indeſſen ſeine Laufbahn weiter. Nachdem er eine Zeit lang als Aſſeſſor in Frankfurt a/O. thätig geweſen war, wurde er im Jahre 1877 in das auswärtige Amt des Deutſchen Reiches berufen. Das erſte, was die Oeffentlichkeit wieder von ihm erhielt, war die Künſtlergeſchichte „Der Meiſter von Tanagra" — in ſeiner Art ein kleines Meiſterwerk. Mit feinſter Seelenmalerei iſt hier dem unbekannten Künſtler nachgeſpürt, der die kleinen „Tanagrafiguren" geſchaffen hat, jene genialen Nippesgeſtalten, die ſich neben den gewaltigen Offenbarungen der großen griechiſchen Meiſter ſo ſeltſam ausnehmen. Lebensvoll erfindet Wildenbruch die Geſchichte eines beſcheidenen jungen Künſtlers, der neben dem kraftgenialen Praxiteles als ſchlichter Meiſterſchüler vergebens nach

seiner eigenen Kunstentfaltung ringt. Die übergewaltige Sinnlichkeit des großen Meisters erdrückt ihn, der nichts von solcher Sinnenglut in sich verspürt. Des Meisters schöne Freundin Phryne, in ihrer alles begeisternden Nacktheit so urgewaltig von Praxiteles dargestellt, bleibt ihm ein Rätsel: das wilde Treiben bei den Orgien der jungen Künstler von Athen stößt ihn ab — von allen gemieden und verachtet schleicht er sich mit einem stillen Mädchen davon, und in der friedlichen Einsamkeit der Natur, wie er längst auf allen Ruhm und alle Größe verzichtet hat, findet er, von tiefer innerlicher Liebe leise und sanft erwärmt, die so lange vergeblich gesuchte Eigenart — indem er halb unbewußt und wie im Traume die erste jener kleinen, wunderbar feinen, ganz unsinnlichen Gestalten formt, die — wenn auch nicht seinen Namen — so doch seine Kunst unsterblich machen sollten.

Zweifellos hat Wildenbruch solche Dichtungen auch sich selber zum Trost geschrieben bei seinen ewigen Mißerfolgen. Sandte doch einst der General-Intendant des Hoftheaters in Karlsruhe dem mahnenden Dichter seine Werke mit dem liebenswürdigen Todesurteile zurück: er sei nun einmal kein Dramatiker und solle sich das Leben nicht mit falschen Hoffnungen verbittern. — Aber daß er ein echtes Dichterherz in der Brust trug, das bewies Wildenbruch in den Augenblicken der Enttäuschung, wenn er seinen tiefen Schmerz, aber auch seinen unbeugsamen Mut poetisch aussprach, etwa in der Ballade „Der Emir und sein Roß". Ein Emir ist im Kriege schwer verwundet worden und liegt in tiefer todesähnlicher Betäubung. Da erfährt seine Tochter von dem Arzte folgendes: Der Vater kann gerettet werden, wenn er nach seinem Erwachen nie mehr etwas von seinem früheren Lebensberufe erfährt; sobald aber wieder einmal Schlachtensehnsucht und Thatendrang die Seele des kranken Mannes erregen, dann muß er sterben. Und so pflegt die Tochter ihn denn und sorgt dafür, daß der genesende Greis den Vergessenheitstrank schlürft und in einem stillen Garten sorglos dahinlebt. Aber ihn quält das dunkle Gefühl, daß ihm etwas fehle. Und wie er einmal wieder sein treues Schlachtroß wiehern hört:

„Da am Herzen brachen stromend
auf die Wunden, sterbend sank er,
in den Armen hielt ihn klagend
Gülnahar, doch er mit Lächeln
sprach: „Nun fand ich das Verlor'ne —
weine nicht — ich bin gesund!" —

Mit dem „Emir" meint Wildenbruch sich selbst. Auch er soll auf Thatendrang und Dichterschaffen verzichten, um still und äußerlich glücklich lange leben zu dürfen, aber auch er weiß, daß er den Tod im ehrlichen Kampfe vorziehen würde. In wie reinen und edlen Versen spricht er sich selber Mut zu in dem schlicht schönen Liede: „Trost in Hoffnungslosigkeit", aus dem noch heute Hunderte in gleicher Lage Erhebung und Stärkung schöpfen mögen. Nachdem er erst in gläubigem Vertrauen von einer späteren Vergeltung im Jenseits gesprochen hat, sagt er:

„Heil dem, der reines Sehnen
in tiefer Seele trägt
und es, wenn auch in Thränen,
ehrfürchtig hegt und pflegt.

Wohl drückt Erfolg dem Leben
aufs Haupt den blüh'nden Kranz,
mehr als Erfolg iſt Streben,
und Echtheit mehr als Glanz.

Viel beſſer, ſagen können:
Mehr bin ich, als ihr wißt,
als ſchamvoll zu bekennen,
daß man zu hoch dich mißt.

Verklein'rung ſchlägt die Zähne
ins ſchönſte Menſchenwerk;
heut' ſtehſt du hoch, doch wähne,
bald geht's hinab den Berg."

So trug Wildenbruch ſein Ideal treu im Herzen, in Frankfurt a./O., wo ſchneidige Kollegen des Jambendichters heimlich ſpotten mochten, und in Berlin, wo es ihm oft nicht beſſer erging. Eines der wenigen Häuſer, wo man ihn früh erkannte, war das der Schriftſtellerin Eliſe von Hohenhauſen in Berlin. Dieſe geiſtreiche Greiſin ragte in die Weltſtadt hinein, wie eine Erſcheinung einer hingeſchwundenen Epoche. Hier blühte noch in ſtiller Verborgenheit der „litterariſche Salon", der am Anfange des 19. Jahrhunderts Berlin beherrſcht hatte. In ihrem großen, altertümlich vornehmen Saale in der Landgrafenſtraße ſammelte die weißhaarige, liebenswürdige Frau mit dem Anſehen einer Hofdame mit warmem Herzen und ſchöngeiſtigem Streben eine geiſtige Ariſtokratie um ſich, und beſonders Prinz Georg von Preußen — als Dichter, wie ja bekannt, Conrad genannt — las dort gern ſeine Poeſien vor. Das Gleiche that nun dort auch Ernſt von Wildenbruch, aber er teilte mit ſeinem großen Vorbilde Schiller die Eigenſchaft, ein ſchlechter Vorleſer ſeiner eigenen Werke zu ſein, und oft genug mieden zahlreiche Gäſte des Hauſes den „Salon", wenn der allzufeurige Dichter ſeine Verſe herunterſtürmte.

Ganz von ſelbſt wurde er dafür ſozuſagen zum Haupte einer Gruppe von aufſtrebenden Litteraten. In einer gemütlichen italieniſchen Weinſtube traf er ſich häufig mit Verehrern und Freunden. Darunter ſind vor allen die beiden Brüder Heinrich und Julius Hart zu nennen. Dieſe beiden Unzertrennlichen ſind vier Jahre in ihrem Alter auseinander. Heinrich wurde am 30. Dezember 1855 in Weſel, Julius am 9. April 1859 zu Münſter in Weſtfalen geboren. Geſchichte, Philoſophie und neuere Sprachen hatte der Aeltere in Münſter, Halle und München ſtudiert, bis zur Erlangung des Doktorgrades. Der Jüngere hielt auf der Berliner Hochſchule nicht einmal ſeine ſechs Semeſter aus, ehe er ſich dem älteren Bruder gleich in den Journalismus ſtürzte. Im Jahre 1878 waren beide Brüder in Bremen, wo ſie die einige Jahre vorher von Oskar Blumenthal begründeten „Neuen Monatshefte für Dichtung und Kritik" übernahmen und als „Deutſche Monatsblätter" fortſetzten. Hier hatten ſie auch Ernſt von Wildenbruchs Tragödie „Harold" zum Abdruck gebracht, und in Berlin fühlten ſie ſich als ſeine treuen Streitgenoſſen. Die Poeſie in den Dienſt des Idealen zu ſtellen, war das Programm auch für die beiden Brüder, und ſo waren ſie — damals wenigſtens — beide weit davon entfernt, dem ſogenannten „Naturalismus" das Wort zu reden. Sie kämpften nur gegen Weichlichkeit und

Verſchwommenheit, denn ſie wußten und verkündeten, daß auch Homer und Shakeſpeare die kraftvolle und naturwahre Schilderung der menſchlichen Leidenſchaften nicht nur nicht für ein Widerſpiel des Poetiſchen, ſondern ganz im Gegenteil erſt für die wahre Erfüllung des Dichteriſchen gehalten hatten. Aber gleichzeitig wußten und verkündeten ſie ebenfalls, daß plumpe, ungeſchlachte Nachahmung der Alltäglichkeit das Weſen der Dichtung in höherem Sinne des Wortes nicht ausmachen kann. Sie ſelbſt hatten ſich als Poeten eingeführt, jeder durch eine Sammlung formvollendeter Lieder. „Weltpfingſten" hatte Heinrich die ſeine genannt (1872) und ausdrücklich auf dem Titel ſchon hinzugefügt: „Gedichte eines Idealiſten". Julius hatte ſein Buch frei nach Schopenhauer „Sanſara" getauft (1879). Sein Lebensprogramm ruft der ältere dem jüngeren zu in dem Liede:

Meinem Bruder Julius.

(1880. Muſenalmanach für 1881.)

„Aus einem Stamm entſproſſen,
von einer Erde genährt,
auf Leben und Tod Genoſſen,
von einer Glut verklärt —
ſo ſtehen wir bei einander
Schulter an Schulter gelehnt,
ſo führen wie aus ſelbander,
was jeder von uns erſehnt.

Ohne dich, du lodernd Feuer,
erſtarrte mir Hirn und Blut, —
aus der Hand ſänk' mir das Steuer,
ſpräch' mir dein Mund nicht Mut.
Ja, wir gehören zuſammen,
wie Wind und Wellenſchlag,
wie Himmel und Sternenflammen,
wie der Wald und der ſchäumende Bach.

Wir haben uns nichts geſchworen,
kein Blutbund ging vorauf,
wir ſind zu eins geboren,
ein Quell, zwei Ströme, ein Lauf.
O Bruder, was auch das Leben
für uns ernſtwebend ſchafft:
eins, eins ſei unſer Streben,
doch zweifach unſre Kraft.

Rings drängt ſo viele Kleinheit
in tauſend Herzen ſich,
wuchernd prahlt rings Gemeinheit,
alle Sehnſucht ſchier erblich,
alle Sehnſucht nach des Schönen
unwandelbarem Licht,
nur Schwerter hör' ich dröhnen,
helle Lieder hör' ich nicht.

O Bruder, da gilt's zu ringen
einig mit zwiefacher Kraft, —
dann werden wir Balſam bringen
jeder Wunde, die fiebernd klafft,
dann werden mit brennenden Lettern
unſre Namen wir zeichnen ein
der Geſchichte rauſchenden Blättern
und in der Herzen Schrein."

Als eine Probe von des Jüngeren Dichtergabe ſei das charakteriſtiſche Lied hergeſetzt, das den Empfindungen eines Reichsdeutſchen Ausdruck verleiht, der zum erſtenmal ſich der Hauptſtadt nähert:

Digitized by Google

Auf der Fahrt nach Berlin.

„Von Weſten kam ich, — ſchwerer Haideduft
Umfloß mich noch, voe meinen Augen hoben
ſich weiße Birken in die klare Luft,
von lauten Schwäemen Krähenvolks umſtoben,
weit, weit die Haide, Hügel gelben Sands,
und binſenüberwachſ'ne Waſſerwolke,
fern zieht ein Schäfee in des Sonnenbeands
beaunglühendem Reich verträumt mit ſeinem Volke.

Von Weſten kam ich, und mein Geiſt umſpann
weichmütig raſch entſchwund'ne Jugendtage.
War's eine Theäne, die vom Aug' mie eann,
klang's von dem Mund wie ſehnſuchtsbange Klage? . .
Von Weſten kam ich, und mein Geiſt entflog
voean und weit in dunkle Zukunftsſtunden . . .
Wohl hob er mächtig ſich, ſein Flug war hoch
und Schlachten ſah er, Drang und blut'ge Wunden.

Vorbei die Spiele, durch den Nebelſchwall
des grauenden Septembermoegens jagen
des Zuges Räder, und vom dumpfen Schall
ſtöhnt, deöhnt und ſauſt's im engen Eiſenwagen . . .
Zerzauſte Wolken, wilddurchwühlter Wald
und beaune Felſen ſchießen wirr vorüber;
dort graut die Havel, und das Waſſer ſchwallt
die Brücke, hei! Dumpf beauſt der Zug hinüber.

Die Fenſter auf! Dort drüben liegt Berlin!
Dampf wallt empoe und Qualm, in ſchwarzen Schleiern
hängt tief und ſteif die Wolke drüber hin,
die bleiche Luft drückt ſchwer und liegt wie bleiern . . .
Ein Feuerherd darunter — ein Vulkan,
von Millionen Feuerbeänden lodernd, . . .
Ein Paeadies, ein ſüßes Kanaan, —
ein Höllenreich und Schatten bleich vermodernd.

Hindonnernd rollt der Zug! Es ſauſt die Luft,
ein and'eer raſt dumpfeaſſelnd eaſch vorüber,
Fabriken eauchgeſchwäezt, im Waſſerduft
glänzt Flamm' um Flamme, düſter, trüb' und trüber,
engbrüſt'ge Häuſer, Fenſter ſchmal und klein,
bald brauſt es dumpf duech dunkle Brückenbogen,
bald blitzt es unter uns wie geauer Waſſerſchein,
und unter Kähnen wandeln müd' die Wogen.

Vorbei, vorüber! und ein geller Pfiff!
Weiß fliegt der Dampf, .. ein Knieſchen an den Schienen!
Die Bremſe ſtöhnt laut unter ſtarkem Griff. . . .
Langſamer nun! Es glänzt in aller Mienen!
Glashallen über uns, rings Menſchenwirr'n, . . .
Halt! Und „Berlin!" Hinaus aus engem Wagen.
„Berlin!" „Berlin!" Nun hoch die junge Stien,
ins wilde Leben laß dich mächtig tragen.

Berlin! Berlin! Die Menge drängt und wallt,
wirst du versinken hier in dunklen Massen . . .
und über dich hinschreitend stumm und kalt
wird niemand deine schwache Hand erfassen?
Du suchst — du suchst die Welt in dieser Flut,
suchst blühende Rosen, grüne Lorbeerkronen. . . .
Schau dort hinaus! Die Luft durchquillt's wie Blut,
es brennt die Schlacht, und niemand wird dich schonen.

Schau dort hinaus! Es flammt die Luft und glüht,
horch, Geigenton zu Tanz und üpp'gem Reigen!
Schau dort hinaus, der fahle Nebel sprüht,
aus dem Gerippe nackt herniedersteigen. . . .
Zusammen liegt hier Tod und Lebenslust
und Licht und Nebel in den langen Gassen — — —
Nun zeuch hinab, so stolz und selbstbewußt,
welch' Spur willst du in diesen Fluten lassen?"

Als eigentlicher Lyriker fühlte sich wohl der jüngere; während der ältere damals schon den Plan zu einem Epos in seinem Geiste wälzte, das eine Entwickelungsgeschichte der ganzen Welt auf Grund der Erfahrungen der Naturwissenschaften in poetischem Gewande geben sollte. Von diesem „Lied der Menschheit" werden wir später noch hören.

So boten sich damals Berührungspunkte zwischen allen denen, welche der Poesie große Ziele stecken wollten. Ein Mann, den die Jugend vielfach besonders verehrte, war der Graf von Schack, der Schöpfer der eigenartigen Bildersammlung in München, der poesievolle Erforscher Spaniens, der formreiche Dichter der Nächte des Orients und der Weihegesänge. Ein echter Idealist in jedem Zoll seines Wesens, der niemals ein großes Publikum um sich zu scharen verstanden hatte! Nun aber entflammte die Jugend für ihn, die wieder hungrig war nach einer größeren Kunst, und, alle Gegensätze in sich vereinigend, freute dieselbe Jugend sich an der derben Kraft des Züricher Professors Scherr, weil dieser keinen Autoritätsglauben kannte, weil er jedes Ding beim rechten Namen nannte, weil er mit Kraftworten dareinwetterte und kein Blatt vor den Mund nahm, um das deutlich zu bezeichnen, was er brandmarken wollte; und weil er, der freilich stark manierierte Jünger des großen Carlyle, in all' seiner nackten Ausdrucksweise

Heinrich Hart

und oft unwissenschaftlichen Kraßheit doch ein Verfechter des idealen Standpunktes war. Kraft wollte man und nochmals Kraft! Man war „des trocknen Tones" satt. Leidenschaft wollte man und Feuer! Weihe wollte man und Größe! Gerade gegen den Realismus der älteren Generation wandte man sich, weil er zu nüchtern war. Aber den neueren Singsang wollte man auch nicht, weil er zu kraftlos und gedankenarm war! Da lobte man den alten Friedrich Vischer, den letzten großen Schüler des Philosophen Hegel, wie er mit seinem Aufsatz über „Mode und Cynismus" (1879) dareinfuhr mit beißendem Spott. Man stützte sich auf sein „Lehrbuch der Aesthetik oder der Wissenschaft des Schönen", weil er nicht in der Form, sondern im Gehalt das Wesen der Kunst erblickte. Man lachte mit seinem tollen geistsprühenden Roman „Auch Einer" (1878), weil er von Eigenart und Gedanken blitzte!

Ja, man lachte gern mit den Spöttern, die bei den Tagesgrößen die Achillesferse aufdeckten. Mit Windesschnelle verbreitete sich durch ganz Deutschland Fritz Mauthners übermütige Satire „Nach berühmten Mustern". Hier fand man der Reihe nach alle Berühmtheiten auf dem modernen Parnaß mit Geist und Satire karikiert. Und man wollte ja Neues. Das sollte Großes und doch Wahres sein. Nicht mehr die Ausmalerei des Kleinen, nein, den kühnen Schwung wünschte man wieder zu hören. Allgemeine Gesetze und Normen stellte man nicht nur nicht auf, sondern man bekämpfte sie grundsätzlich. Jeder starken Persönlichkeit sollte die Bahn freigemacht werden. Das war im allgemeinen auch die Absicht der Brüder Hart, als sie im Jahre 1882 ihre „Kritischen Waffengänge" herauszugeben anfingen (bis 1884). Der Titel war Vischers dreißig Jahre älteren „Kritischen Gängen" nachgebildet. — Dies Verlangen nach Kraft und Ursprünglichkeit war es, das die Brüder auch mit Ernst von Wildenbruch zusammengeführt hatte.

Julius Hart

Doch ein weit dankbareres Publikum fand Wildenbruch noch bei den akademischen Jünglingen. Mit ihnen verband ihn am meisten seine starke Vaterlandsbegeisterung. Die Berliner Universität war jetzt von einer Generation bezogen worden, die zu der begeisternden Zeit des siebziger Krieges eine eindrucksfähige Knabenschar gewesen war. Nun schwärmten sie jubeltrunken von Vaterland und Kaiser. Es bildeten sich die Vereine der sogenannten „Deutschen Studenten", die damals christlich-nationale Gedanken vertraten und dem geschichtlich bekannten Wartburgfest mit seiner liberal-revolutionären Tendenz am Anfange des

Jahrhunderts nun ein ſtudentiſches Kyffhäuſerfeſt entgegenſtellten. Die Burg, auf der einſt der Kämpfer für Glaubensfreiheit Schutz gefunden hatte, war der Sammelpunkt für die proteſtierende Jugend von damals geweſen, die ſich im Kampfe gegen die verfinſternde Reaktion dem großen Reformator verwandt gefühlt hatte. Die ſtudierende Jugend der achtziger Jahre wählte die Burg des gleichſam wiedererwachten Barbaroſſa zu ihrem freiwilligen Treuſchwur für Kaiſer und Reich.

Studenten waren es daher auch, die zum erſtenmal ein Gelegenheitsſtück von Wildenbruch zur Aufführung brachten, ſogar vor den Augen des greiſen Kaiſers. Aber eine wirkliche Bühne erſchloß ſich darum dem Dichter doch noch nicht. Es bildete ſich aus der Studentenſchaft ein akademiſch-litterariſcher Verein, in dem Wildenbruch anfangs ſehr geehrt wurde. Allerdings wurde dieſer Verein bald ſtark beeinflußt durch die Univerſitäts-Profeſſoren, wenigſtens durch deren Anſchauungen. Nun war damals Wilhelm Scherer über Straßburg nach Berlin berufen worden (1877), wo er mit ſeiner ganzen anregenden Perſönlichkeit bald einen mächtigen Einfluß zu entwickeln begann. Er hatte mit ſeinen Studien „Zur Geſchichte der deutſchen Sprache" philologiſch ſehr anregend gewirkt, hatte dann die mittelalterliche Litteraturgeſchichte ſehr gefördert und nun, während er ſeine „Geſchichte der deutſchen Litteratur" bis zu Goethes Zeit ſchrieb, wandte er ſich der Goethe-Forſchung zu. So konnte Hermann Grimm ſeine Goethe-Vorleſungen einſtellen, gab ſie aber als Buch heraus (1876), und trotz aller geiſtreichen Bemerkungen über den Altmeiſter mußte es vorurteilsfreie Leſer oft verletzen durch die heftigen Aeußerungen gegen Schiller, der hier als blinder Nachſchreiber, ja als Hemmſchuh Goethes hingeſtellt und ſogar in ſeinem Charakter perſönlich verdächtigt wird. Dieſer kleinliche Kampf gegen Schiller griff mehr und mehr um ſich. Sogar in der fernen Schweiz erzürnte das den wackeren Gottfried Keller: „Wenn die einſeitige Lobpreiſung Goethes ſo weiter gehe — meinte er zu einer Zeit, da Schiller ſtark hinter jenem zurücktreten mußte —, ſo fange er eine Verſchwörung an."*) Ja, obgleich Scherer ſelbſt ſich von ſolcher Einſeitigkeit fernhielt und in ſeiner Litteraturgeſchichte ſogar ſehr warme Worte für Schiller fand, ſo gingen ſeine jungen Schüler doch über alles Maß hinaus. Ich weiß noch, wie ich damals als junger Student von einem jungen Germaniſten gleich bei meiner Vorſtellung mit den Worten begrüßt wurde: „Ich bin einer der größten Schillerfeinde!" Und der Schererſchüler Otto Brahm nannte ſich ſelbſt einen „Schillerhaſſer". Durch dieſe Entwürdigung des Wallenſteindichters wurde zwar die Bewunderung für ihn bei der Jugend eingeſchränkt, aber durch überſchwängliches Lob wurde ihr auch Goethe vielfach verleidet. — Ja — nachdem man ein Jahrzehnt lang vom Katheder Schwung und Pathos verpönt hatte, errang gerade ein pathetiſches Drama den denkbar größten Sieg.

Wildenbruch hatte es endlich erreicht — in ſeinem neununddreißigſten Lebensjahre wurde er zum erſten Male aufgeführt. Der kunſtſinnige Herzog Georg von Meiningen hatte zuerſt die „Karolinger" zum Leben erweckt, und nun

*) Vgl. Baechtold, Gottfried Kellers Leben, kl. Ausgabe, Berlin 1898.

hatten ſie unter Direktor Scherenberg ihren Einzug in das Zentrum Berlins gehalten.

Der beifalltobenden Menge gegenüber ſtanden die Kritiker ratlos da. Nun war es immer noch kein Stück aus dem modernen Leben, und doch wirkte es mehr als jedes ſolche, ja es wirkte mit elementarer Gewalt. Man mochte die Köpfe ſchütteln über dieſe ſprunghafte Charakteriſtik, über dieſe daherſtürmende Ueberfülle von Handlung, über dieſe donnernden Effekte — das alles war der Jugend eben recht. Sie hatte ſich ſo lange nach Bildern mit kühnem Pinſelſtrich geſehnt, nach männlicher Ueberkraft — hier hatte ſie das alles in verſchwenderiſcher Fülle!

Unter dem Drucke der öffentlichen Meinung mußte das Königliche Hoftheater endlich nachgeben. Herr von Hülſen, der Intendant, kapitulierte vor Herrn von Wildenbruch, dem Führer der jungen Herzen. Die „Karolinger“ hielten aus dem fernen Stadttheater ihren Einzug in das Königliche Schauſpielhaus, und wie ein Sturzbach ergoß ſich nun die Fülle der ſo lange ſchlummernden Manuſkripte des Dramatikers über die deutſchen Bühnen.

Nun traten allmählich Vorzüge und Schwächen des neuen Mannes ins vollſte Licht. Schon an den „Karolingern“ konnte man beide erkennen. Die Vorzüge zeigen ſich in der Bewältigung des Stoffes. Wie treten die Perſonen durch die große Erbſchaft in ihren Gegenſätzen hervor: Die karolingiſchen Brüder in ihren Altersſtufen, der ſchwache Vater in ſeiner ſchwankenden Ohnmacht, ſeine zweite Frau in ihrer einſeitigen Mutterliebe —: Herzog Bernhard als der Ueberlegene, der dem Kampfe zuſieht, um über alle die mehr oder weniger Berechtigten zu ſiegen, als der Einzige, der gar kein Recht hat, aber die überlegene Kraft; und ihm gegenüber die Verkörperung der Reichsidee in dem Biſchof Wala. Und wie ſchwillt dieſer Gegenſatz an in der Reichstagsſzene des zweiten Aktes, wo zuletzt die Völkerſcharen auseinander ſtürmen, verſcheucht von dem alles überwachſenden Manne der Kraft. Wie zertritt dieſer im dritten Akte Schritt für Schritt alle reinen Gefühle im Hauſe des frommen Ludwig, bis er in ſeinem kahlen Egoismus groß und dennoch glücklos daſteht; und wie naturgemäß muß im vierten Akte alles im Blute ertrinken! Wie reißt das alles fort bei einer erſten Aufführung — und doch — wie kalt läßt es uns bei einer Wiederholung oder gar beim Leſen. Es iſt mit das Sonderbarſte, das die dramatiſche Litteratur kennt: das vollſtändige Skelett eines Dramas von Shakeſpeareſcher Größe und Schillerſcher Technik — aber eben nur ein Skelett. Es iſt der direkte Gegenſatz etwa zu einem Goetheſchen Taſſo: Hier nur Seelenhandlung, die ſich faſt nie zu Thaten auswächſt — dort die gewaltige Ueberfülle äußerer Handlungen, die ſich wunderbar planmäßig aufbaut, aber ſich faſt nie in den Seelen der Handelnden vorbereitet — nie in ihnen nachzittert. Alle dieſe Perſonen handeln wie gewaltige Schattengeſtalten, wie bewegte Rieſenkörper — die Seele ſcheint ihnen überhaupt zu fehlen. — Das beſſert ſich ſchon weſentlich im „Harold“. Unübertrefflich iſt wieder der Aufbau. Wie ſcharf prägt ſich der Gegenſatz zwiſchen Normannen und Sachſen aus, wie gewaltig wächſt der junge Harold, wie er in ſeinem leidenſchaftlichen Vaterlandsgefühl allen Verſuchern ſein „Nein“ entgegenſetzt, ſchließlich dem König

ſelbſt — bis er in genialem Trotz mit ſeiner Mutter ins ſichtbare Verderben rennt, um gerade dadurch zum Sieger zu werden. Wie ſpielend leicht verbindet die Geſchichte von dem geraubten jüngeren Bruder England und die Normandie — und doch, wie überſchlägt ſich der Charakter Harolds vollſtändig, wenn er dem Normannenkönig, um die Hand ſeines Töchterleins zu gewinnen, den verräteriſchen Eid ſchwört, ohne ſich um ſeinen Inhalt zu kümmern — er, der bisher für nichts gelebt, als für ſein Vaterland! Gewiß ſind die Szenen großartig, in denen der Heimgekehrte mit Bewußtſein den erſchlichenen Eid bricht, von ſeinem Volke verlaſſen wird und endlich in der Schlacht von Haſtings ſtirbt. Aber fühlt es denn der Dichter nicht, daß dieſe Figur alles Leben verloren hat mit dem Augenblick, wo jener unerhörte Leichtſinn beim Eidſchwur ihr Weſen in das Gegenteil umwandelte? Man hat beſtändig den Eindruck, als ließe Wildenbruch ſich nicht die Zeit, ſeine immer gut angelegten Charaktere ſich auch in der Folge ruhig ausreifen zu laſſen; als ſei er von der fieberhaften Angſt gepeinigt, das Intereſſe könne für einen einzigen Augenblick erlahmen, wenn die Handlung nicht unabläſſig von einem Effekt zum andern jage. Und doch iſt ihm in dieſem Stück ſchon ein Charakter mit ganzer voller Seele gelungen: der König Eduard, der alte grübelnde Schwächling, der zu weich iſt, um ein wirklicher Verbrecher, zu charakterlos, um ein ſtarker Fürſt zu ſein, und in dem ſelbſt das Gute nur als Feigheit erſcheint. — Man ſah aber bald, daß Wildenbruch bemüht war, die Schwächen ſeiner Begabung auszutilgen; im „Mennonit" wählte er abſichtlich einen recht einfachen Stoff, in naheliegender Zeit — aus dem Anfange des Jahrhunderts. Die Mennonitengemeinde ſteht mit ihrer ſtillen, friedfertigen Brüderlichkeit, aber auch in ihrer vaterlandsloſen Gleichgültigkeit dem beginnenden Befreiungskampfe gegenüber. Der junge Mennonit Reinhold, der die Welt geſehen hat, und deſſen Herz für ſein Vaterland ſchlägt, kann den Schmerz nicht überwinden, daß er — nach dem Geſetz ſeiner Gemeinde — einen franzöſiſchen Offizier nicht zur Rechenſchaft ziehen darf, der ihm eine Schmach angethan hat; und endlich findet er Troſt im Tode fürs Vaterland. Hier ſind die meiſten Figuren auch in den Regungen ihrer Seele fein gezeichnet, und lebensvoll entwickeln ſich der Held und ſeine Geliebte. Aber doch greifen noch ſo viel Aeußerlichkeiten als Motive maſchinenmäßig in die Handlung ein: ein Schlüſſel, der unter einer Bibel verborgen iſt! eine Hausthür, die ſich nicht öffnen läßt! — Nur aus den inneren Seelenſtimmungen leitet der große Dichter ſeine ganzen Beweggründe her, nicht aus Schlöſſern und Riegeln! — Aber unverkennbar war auch in dieſer Hinſicht das Vorwärtsſtreben Wildenbruchs: er wollte eine reine Seelengeſchichte ohne allen äußeren Apparat ſchreiben und wählte ſich dazu einen modernen Stoff. „Opfer um Opfer" zeigt uns zwei Schweſtern, die einen Mann lieben — erſt opfert ſich die eine, dann die andere. Zweifellos iſt dieſe Stoffwahl die denkbar unglücklichſte. Was ſpielt denn der Mann dabei für eine traurige Rolle? Die Schweſtern, die ſich für einander opfern, opfern damit auch immer die Herzenswünſche des Geliebten. Es iſt aber keine Schande für Wildenbruch, daß er mit einem Stoff verunglückte, mit dem auch Leſſing und Goethe — in der „Miß Sarah Sampſon" und in der „Stella" — keine Meiſterwerke

ſchaffen konnten. Auch war Wildenbruch hier auf ganz modernem Gebiete zu ſehr von allen den Hilfsmitteln verlaſſen, die bisher ſeine treueſten Verbündeten geweſen waren. Darum that er wohl daran, ſein nächſtes Seelendrama wieder auf hiſtoriſches Gebiet zu verlegen: Schon der Romantiker Ludwig Tieck hat einmal den engliſchen Dichter Chriſtopher Marlowe zum Helden einer Novelle gemacht, und ihn für ſeine Sünden dichteriſch dafür geſtraft, daß er ihn erleben ließ, wie ſein eigener Ruhm vor dem des größeren Shakeſpeare verſinken muß. Das iſt auch der Grundgedanke in Wildenbruchs Stück, und ſchon darum ſprach dieſe Charaktertragödie die damalige Jugend am meiſten an. Die Kritik freilich nahm ſie am ärgſten mit, denn die Kritik war auch in dem Stücke ſcharf mitgenommen worden in einigen karikierten Figuren, von denen eine den ſatiriſchen Ausſpruch thut: „Ein Rezenſent, das iſt ein Mann, der alles weiß und gar nichts kann."

Die maßgebenden Berliner Kritiker waren nun damals nach der Schätzung des Publikums noch immer Karl Frenzel und Theodor Fontane. Dieſer wurde damals als Dichter noch wenig beachtet, obgleich ſeine Balladen vom „Ziethen aus dem Buſch" und vom „Prinzen Louis Ferdinand" ſeit den ſechziger Jahren in aller Munde waren; obgleich ſeiner wundervollen Ballade „Douglas" längſt Loewes Muſik die Unſterblichkeit verliehen hatte. In Berlin ſchätzte man ihn am meiſten wegen ſeiner prächtigen „Wanderungen durch die Mark", die zum erſtenmal die ſtillen, aber großen Schönheiten dieſer geſchichtlich nun ſo bedeutungsvoll gewordenen Landſchaften aller Welt darlegte. Daß der greiſe Poet dazu berufen ſei, während der letzten zehn Jahre ſeines Lebens noch eine bedeutende Rolle in der Litteratur der Jugend zu ſpielen, das ahnte damals gewiß niemand.

Vorläufig ſaß der ſoldatiſch große Mann, der ſeit dem Jahre 1870 ſeinen Poſten als Redakteur des engliſchen Teils der „Kreuzzeitung" aufgegeben hatte, faſt allabendlich im Königlichen Schauſpielhauſe, um Theaterberichte für die „Voſſiſche Zeitung" zu ſchreiben. Und er ſchrieb ſie wie ein guter alter Onkel, der ſich's im Schlafrock im Sorgenſtuhl am Kamin bequem macht und ſo recht gemütlich ſeinen Neffen etwas vorplaudert. Manchmal miſchte er einen burſchikoſen Berliner Witz oder ein Gleichnis von jener draſtiſchen Anſchaulichkeit dazwiſchen, wie es die Berliner lieben. Auch er war ein Realiſt wie Frenzel, nur mit dem Unterſchied, daß jener bei den Franzoſen, er aber bei den Engländern das Heil ſah. Wenn Fontane ein Stück von Wildenbruch an ſeinem Auge vorüberziehen ſah, dann ſchüttelte er öfter bedenklich das Haupt, und dieſes bedenkliche Kopfſchütteln konnte man auch in ſeiner Kritik wahrnehmen, aber weh that er dem Dichter dabei nicht, denn er that niemandem gern weh. Und ebenſo wenig ſah Frenzel ſein Ideal verkörpert in dem neueſten Theaterſieger; aber auch er verletzte durch ſeine feinſinnigen, geiſtreich und vornehm geſchriebenen Auseinanderſetzungen niemanden. Dieſe beiden aus der guten alten Zeit wahrten gern Anſtand und Sitte auch da, wo ſie tadelten. Aber das war um ſie her längſt anders geworden.

Schon Paul Lindau hatte nach Berlin die ſchärfere Tonart aus Frankreich mitgebracht. Er hatte in ſeiner „Gegenwart" gern kräftig zu Tode geſpottet, was

Adolf L'Arronge

ihm nicht gefiel, und das ahmten nun die jüngeren Kritiker nach, ohne an die Gefahr zu denken, wie leicht man bei ſolchem Spott die Sache mit der Perſon verwechſeln kann. In das neugegründete reichshauptſtädtiſche Blatt — das „Berliner Tageblatt" — wurde dieſer Ton eingeführt durch denſelben Schriftſteller Oskar Blumenthal, der einſt in Bremen die „Monatshefte" an die Brüder Hart abgetreten hatte und nun in ſeiner Stellung an der großen Tageszeitung ſich durch ſeine kritiſche Mordarbeit bei den Berlinern bald den Spottnamen des „blutigen Oskar" erwarb. Auch ein anderer junger Kritiker tauchte damals auf, der ſpäter ein Führer der Revolution zu werden beſtimmt war. Fontane wünſchte bei der bevorſtehenden Begründung des Deutſchen Theaters einen Gehilfen zur Seite zu haben. Man wandte ſich ratſuchend an Profeſſor Scherer, und dieſer empfahl ſeinen Lieblingsſchüler — den damals ſechsundzwanzigjährigen Dr. Brahm, den „Schillerhaſſer".

Die Gründung des Deutſchen Theaters! Wie viele ſtolze Hoffnungen knüpften ſich nicht hieran! Es ſollte die Reichshauptſtadt erſt recht auch zur Kunſthauptſtadt machen! Da das Königliche Schauſpielhaus ſeine litterariſchen Pflichten beharrlich verkannte, als Neuheiten die oberflächlichſten Luſtſpiele bot und die Klaſſikervorſtellungen langſam im alten Schlendrian einſchlafen ließ, ſo entſprach die Gründung allerdings einem Bedürfniſſe, und zwar, was die Klaſſikervorſtellungen anbetraf — in glänzendſter Weiſe.

Adolf L'Arronge, der bekannte Theatermann, Poſſen- und Luſtſpieldichter, ſcharte alles um ſich, was die deutſche Bühnenwelt an glänzenden Namen beſaß: Klara Ziegler,

Franziska Ellmenreich, Anna Haverland, Friedrich Haaſe, Ludwig Barnay, Auguſt Förſter u. ſ. w. Natürlich geſchah, was geſchehen mußte: Die Berühmten nahmen ſich gegenſeitig Licht und Luft und ſtritten ſo lange miteinander, bis einer nach dem andern ſein Aktionärverhältnis löſte, und vom alten Stamme nur noch L'Arronge ſelbſt, der ſtark manierierte Siegwart Friedmann und der klug beſonnene künſtleriſche Leiter des Ganzen, der treffliche Auguſt Förſter, übrigblieben. Er iſt der Schöpfer des neuen dramatiſchen Stils für die junge Generation geworden. Er bildete aus der lieblichen Anna Jürgens eine brauchbare Liebhaberin, er ſchulte die junge Thereſina Geßner, er brachte den jungen Sommerſtorff zur künſtleriſchen Höhe und er ließ vor allen Dingen zwei junge Genies ſich entfalten: den Charakterdarſteller Max Pohl und den jugendlichen Helden Joſef Kainz. Letzterer war zwar eigentlich ein Schüler Ludwig Barnays geweſen. Seitdem dieſer in ſeiner glänzenden Inſzenierung von Schillers „Don Carlos" das „Deutſche Theater" in die Reihe der erſten Bühnen der Welt eingeführt hatte, war Kainz als kühner Neuerer bekannt. Nun galten die Goethe'ſchen Vorſchriften nicht mehr, daß der Schauſpieler dem Publikum den Rücken nicht zuwenden dürfe u. dgl. mehr, und an Stelle des herkömmlichen tragiſchen Pathos trat der Geſchwindmarſch der Kainzſchen Sprechweiſe. Man nannte daher Kainz einen Realiſten, und doch war er damals ein Künſtler von idealſter Geſinnung, der es lebhaft bedauerte, daß außer den Klaſſikervorſtellungen faſt nichts Bedeutendes in dieſer ſchönen Kunſtanſtalt geſpielt wurde. Franzöſiſche Machwerke wie Ohnets „Hüttenbeſitzer" entweihten den Spielplan, und Oskar Blumenthals oberflächliche Luſtſpiele, wie der „Probepfeil" und die „Große Glocke", wurden hier zum Leben erweckt und für künſtleriſche Offenbarungen gehalten.

Joſef Kainz

In demſelben Jahre 1883 aber, in dem das Deutſche Theater entſtand, wurde Berlin litterariſch in ganz anderer Weiſe erregt durch eine Reichstagsverhandlung. Als man ein Geſetz gegen den verderblichen Colportagebuchhandel beriet, wies Staatsſekretär Bödiker darauf hin, daß eine verderbliche junge Litteratur ins Kraut zu ſchießen beginne, ſchlimm beeinflußt durch den franzöſiſchen Naturaliſten Emile Zola. Er berief ſich dabei auf einen Artikel Theophil Zollings, des Lindau-Nachfolgers in der „Gegenwart", wo beſonders von einem Roman die Rede war: „Die Kinder des Reichs" von Wolfgang Kirchbach. Mit dieſem neuauftauchenden Schriftſteller aber haben wir uns nach München zu wenden, wo gleichfalls die litterariſchen Gärungen in vollſtem Gange waren.

Zweites Kapitel.

Gegenſätze auf dem Münchener Parnaß.

Die alte Iſarſtadt war ſeit dem Anfange des Jahrhunderts ein Hauptſitz deutſchen Geiſtesſtrebens geweſen. König Ludwig I. hatte dort die bildenden Künſte zum Leben erweckt; König Max rief ſich die berühmte Tafelrunde von Dichtern und Gelehrten, König Ludwig II. (1864) wurde der rettende Schutzengel Richard Wagners, ſchuf das Feſtſpielhaus zu Bayreuth, und in ſeiner Einſamkeit ſchwelgte er nicht nur in Muſik, ſondern hatte aller Orten ſeine geheimen Dichter, die nur für ihn ſchufen. Die Pocten freilich, die ſeines Vaters Hof geziert hatten, waren nicht mehr dort. Emanuel Geibel lebte längſt wieder in ſeiner Vaterſtadt Lübeck (ſeit 1869), Bodenſtedt war über Meiningen und Berlin nach Wiesbaden gezogen. Und ſo war denn Paul Heyſe als ragende Säule aus der alten ſchönen Zeit nur noch von wenigen Genoſſen minderen Ranges umgeben. Aber der berühmte Verein „Das Krokodil" beſtand noch und wahrte die Erinnerungen ſeiner großen Tage. Paul Heyſe ſelbſt, damals ein rüſtiger Fünfziger und auf der Höhe ſeines Ruhmes, galt daher als der unbeſtrittene König im Münchener Geiſtesleben. Waren in den Tagen des Königs Max die Dichter ſelbſt Profeſſoren geweſen — wie Bodenſtedt und Geibel — ſo verknüpfte jetzt noch manches Freundſchaftsband den Dichter und Profeſſorenſohn Heyſe mit den Münchener Gelehrten der Hochſchule. Der geiſtreiche Hiſtoriker Moritz Carriere, der als einziger Freund Bettinas von Arnim die letzte Hochflut der Berliner Romantik noch mit durchlebt hatte, und der jetzt in Wort und Schrift ſeine idealiſtiſche Kunſt- und Weltanſchauung verkündete; Michael Bernays, der eifrige Goetheforſcher, der aus den Werken dieſes Meiſters ſein Lebensprinzip ſchöpfte — ſie ſtanden auf einem geiſtigen Boden mit dem großen Novelliſten, der ſelbſt das Goetheſche Lebensideal von Jugend auf angeſtrebt hatte und es im maßvoll künſtleriſchen Genuß des Diesſeits zu finden glaubte, den keine Grübelei trüben, dem kein Dogma irgend einer Art Feſſeln anlegen und dem nur die Schönheit ſelbſt die Grenzen vorſchreiben ſollte, die der Lebensgenuß nicht überſchreiten darf, wenn er nicht von ſelbſt zu Qual werden ſoll. —

Paul Heyſe

So ungefähr könnte man die Weltanſchauung bezeichnen, wie ſie Heyſes Dichtung damals vertrat. Dabei öffnete er ſein gaſtliches Haus ebenſo gern aufſtrebenden Jüngern ſeiner Kunſt wie ſeinen eigenen Genoſſen, und in dieſer

Geſelligkeit, die von Kunſt, Dichtung und Muſik gewürzt wurde, war nur eins verpönt — die Klänge Richard Wagners. Ja, wie zwei Antipoden ſtanden ſich dieſe gegenüber: der Geiſt der ſchönheitstrunkenen Dichtung, die von nichts ſingen und reden will, als von Liebe und die Bläſſe des Gedankens meidet — und der kraftgewaltige Geiſt jener Muſikdramen, die alle Tiefen des Denkens aufwühlen, die Tragik der Liebe mit dem Aufwärtsringen des Menſchengeiſtes verſchmelzen, alte und neue Philoſophenweisheit in wunderbaren Tönen verklären, den ſozialen Fluch des Goldes in der Menſchen- und Götterwelt verfolgen und in jedem Klang und jedem Wort, in Scherz und Ernſt, heiliges Deutſchtum predigen. Ja, der echt germaniſche Himmel mit Sturm und Wetterwolken, ahnungsvoller Morgenröte und weihevoller Rätſelſtimmung wölbt ſich über Wagners Welt, während Heyſes Jünger unter dem ewigen Lichtblau des italieniſchen Himmels mitten in der Welt des Kampfes gedankenlos und ſorgenfrei und der anderen Menſchen unbekümmert wie unter einem ſchützenden Zeltdach den heiteren Trank der Kunſt ſchlürfen.

Wolfgang Kirchbach

Die junge Generation aber hatte allzuviel Stürme um ſich brauſen gefühlt, zuviel Gedanken auf ihrem Wege gefunden und zuviel deutſchen Aufſchwung mit erlebt, als daß ſie ſich ſorglos unter jenes blaue Zelt hätte ſetzen können.

So erging es auch dem zweiundzwanzigjährigen Wolfgang Kirchbach (geb. d. 18. Septbr. 1857), der von frühſter Kindheit an die Stürme der Weltgeſchichte um ſich hatte wehen fühlen. Als Sohn eines deutſchen Malers war er in London zur Welt gekommen. Dort war er aufgewachſen neben den älteren Söhnen des Dichters Ferdinand Freiligrath und des Schriftſtellers Karl Blind, die bekanntlich beide ihrer politiſchen Geſinnungen wegen aus Deutſchland verbannt worden waren. In einem Geſpräch ihrer beiden Söhne Wolfgang und Ferdinand hat Kirchbach ſpäter die Eindrücke wiedergegeben, die ſeine Kindheit umklungen haben:

Ich war zu jung, um alles zu verſtehen, was ſie ſagten, und doch wußte ich in meinem Traume das Schickſal der beiden Knaben voraus, die beide lebten in tiefer, heißer Liebe für ihr deutſches Vaterland, obwohl ſie Engliſch ſprachen, wie ich. — Der Knabe Ferdinand Blind begann: „Weißt Du ſchon, Wolfgang, warum Dein Vater und der Meine hier in dieſer Fremde leben?" — „Wohl weiß ich's," ſagte Wolfgang, „und hier der kleine Wolfgang ſoll es hören, daß er's nie vergißt, niemals. Sie mußten in die Fremde ziehen, weil ſie ein freies und einiges Vaterland geprieſen, weil ſie nicht wollten, daß Deutſchland ein Land der Schmach ſei, weil ſie dies Land über alles liebten, dies Land, das zerriſſen, krank, elend zwiſchen anderen Reichen liegt." — „Aber es wird nicht zerriſſen bleiben, Wolf", entgegnete Ferdinand.

So wehte der Hauch des deutschen Patriotismus in Kirchbachs frohe Kindheit hinein. Als kleiner Knabe kam er in sein eigentliches geistiges Vaterland, und mit Begeisterung sah er mit seinen jungen Augen Deutschland groß und einig werden. So ging er nach Leipziger Studierjahren im Jahre 1879 nach München, als erste Gabe ein Märchenbuch darbietend. In phantastische Form hatte er seine dichterischen Erstlinge gekleidet, und man sieht darin, wie sich ihm ganz unwillkürlich das Leben zum Märchen verklärt; aber nicht zum Ammen- und Feenmärchen der Romantiker — denn er ist nichts weniger als ein Träumer — sondern zum Gedankenmärchen. Er will nicht die Wirklichkeit zum Traum verdämmern lassen, sondern durch das Duftgewebe des Traumes zeigt er die Wirklichkeit in tiefer, gedanklich verklärter Gestalt.

So stand er seiner Veranlagung nach im Gegensatz zu dem Altmeister Heyse, für den er aber trotzdem große Verehrung fühlte. Denn eine geistig so durchgebildete Natur wie Kirchbach, der das klassische Altertum so gut zu schätzen weiß wie die modernste Neuzeit, wird nie der „lächerlichen Sucht" der Neuerer verfallen, auf Bedeutendes zu schelten, nur weil es sich in einer neugewordenen Zeit fremdartig ausnimmt. So verkehrte er auch im Hause Paul Heyses und lernte dort einen begeisterten Jünger des Meisters kennen, der sich später bedeutungsvoll entwickeln sollte, den Sohn aus einem reichen Hause zu Frankfurt a./M., Ludwig Fulda (geboren 15. Juli 1862).

Ein Künstlerroman mußte unter den Münchener Anregungen naturgemäß Kirchbachs nächste größere Arbeit sein, und er wählte sich zum Helden den italienischen Maler, Dichter und Tonkünstler aus dem siebzehnten Jahrhundert Salvator Rosa. Dieses bunt in allen Farben schillernde Genie mit der zerfahrenen wilden Jugend, mit seinem märchenhaften Räuberleben in den Abruzzen, mit seinem hungernden Zigeunertum in Neapel, mit seiner Not und Qual in der mittelalterlichen Weltstadt Rom, bis zu seinem endlichen sieghaften Durchdringen zu Ruhm und künstlerischer Eigenart — war es nicht in der That geschaffen zum Helden für eine Dichtung Kirchbachs, der hier seine Freude an draftischen Wirklichkeitsbildern ebenso zeigen konnte, wie seine Fähigkeit zum künstlerischen Nachempfinden? Und der obendrein hier seiner bald grübelnden, bald sarkastischen Laune die Zügel schießen lassen konnte zu lustigen Bocksprüngen? Aber seine ganze Eigenart zeigte er doch erst in dem sonderbaren Novellenzyklus: „Die Kinder des Reichs". Hier stand er mit beiden Füßen auf dem Boden des geliebten Vaterlandes, hier schwelgt er in wonniger Bewunderung des Reichsgedankens, der für ihn eine geradezu mystische Größe erhält. Er hat nun das deutsche Vaterland an vielen Ecken und Enden kennen gelernt. Er kennt Berlin, Leipzig, München und das süddeutsche Hochgebirge. Alle diese Einzeleindrücke aber drängt es ihn wieder zu einem Gesamtbild zusammenzufassen. Alle diese Kinder deutscher Gaue, Stämme und Städte haben für ihn nur noch eine Bedeutung als „Kinder des Reichs" (1883). Mit einer phantastischen Vision auf dem Wetterstein, jener höchsten Gebirgsgruppe der bayrischen Alpen und somit dem höchsten Punkte des Deutschen Reichs, beginnt die Geschichte. Wie der Dichter von dort aus

herniederschaut in die herrliche Landschaft, taucht vor seinem geistigen Auge das ganze Deutsche Reich auf, bis zu den fernsten Hansastädten an der Meeresküste. Und endlich sieht er das ferne London und sich als Kind mit jenen beiden Knaben im Gespräch.

„Die Bilder vom Reiche aber, die ich ahnungsvoll vom Berge geschaut, wurden im Thale deutlicher in mir, und ich schrieb sie nieder als ein Zeugnis von den Werken Gottes und den Thaten der Menschen.“

Und in jeder Oertlichkeit, die uns vorgeführt wird, tritt uns irgend eine Erscheinung entgegen, wodurch die Menschen in Beziehung zum Ganzen des Reiches gesetzt werden. In Berlin ist die Hauptfigur ein alter Postsekretär, der seine innige Freude daran hat, daß durch seine Hände die Briefe und die Geldsendungen aus dem ganzen Reiche laufen. Er steht als Vertreter des Altberlinertums im Gegensatz zu seinen beiden Söhnen, dem Major und dem Rechtsanwalt, zu deren Leidwesen er seinen subalternen Posten nicht aufgeben will. Und in den Verwicklungen der Handlungen entrollt sich eilig das ganze Berlin mit seinen Höhen und Tiefen und mit seinen gesellschaftlichen Gegensätzen. — In seltsam phantastischer Weise werden in Leipzig die sozialdemokratischen Verhältnisse mit den Geschicken einer exzentrischen Frau verknüpft. — In München steht das Künstlertum und der Kampf gegen den Ultramontanismus im Vordergrunde. — Ein liebenswürdig neckisches Reiseabenteuer verknüpft die deutsche Landschaft Oesterreichs mit denen des Deutschen Reichs. — Am Fuße der Wartburg spielt eine zarte Seelengeschichte, und „Allvater Wodans abenteuerliche Reise“ giebt einen phantastisch gedankenreichen Ueberblick über die Entwicklung des Deutschtums von den germanischen Urwäldern bis zu den damaligen Hetzreden des russischen Generals Skobeleff.

Wer diesen ganzen Plan des Werkes überschaut, der wird, trotz mancher Nacktheiten, die darin vorkommen, erstaunt sein, wie der Staatssekretär Bödiker dieses deutschnationale Buch als gemeingefährlich erklären, diese gedankenreichen Novellen für eine Nachahmung des französischen Naturalisten halten konnte. Eine Probe zeige den Unterschied:

„Auf dem Anhalter Bahnhofe zu Berlin tönte die Glocke Mitternacht. In den Lüften über der Hauptstadt des Reiches erhob sich ein brandender Sturm der Töne, denn in der Nähe und in der Ferne klangen mit helleren Stimmen vier Schläge die volle Stunde, und langsam, tieferzitternd, vollerdröhnend sangen die schwereren Glocken in zwölf bedeutungsvollen Schlägen den ernsten Choral der Mitternacht. Ein Summen ging über die Dächer der Stadt, als wären in allen Revieren verborgene Geister aus tiefem Schlummer aufgeschreckt; sie murrten ihr Geisterbrausen vom Askanischen Platze hinüber durch die Straße zur Bethlehemskapelle, sie teilten es in der Nähe den Geistern der Lucaskirche mit. Die riefen, aus ihrem Schlafe halb erweckt, zwölf warnungsvolle Rufe hinüber über stille Gärten und verschlafene Paläste, über den schwarzen, lautlosen Asphaltboden der Leipziger Straße, über den Palast des Generalpostamtes und seine Dachfirste zur Dreifaltigkeitskirche. Dort waren neue Geisterscharen versammelt, denn die hohen stundenlangen Häuserreihen hinauf und herab aus weiter Ferne brausten neue Stimmen; sie kamen herüber von der Hedwigskirche, wo sie plauderten und hinüberheulten über die Kastanienbäume und Lindenstämme einer nächtlich vereinsamten breiten Straße zwischen ernsten Palästen und über die Schornsteine derselben zur Dorotheenkirche. Weit drinnen, wo die engen alten, winkeligen und schwarzen Straßen sind, antworteten die verschlafenen Töne der Geister des

Nicolaiturms, und das dunkle Waſſer der Spree entlang über unzählige Brücken, über Viadukt- und Hafenbecken, über tauſende von kleinen Schiffen und Zillen ſchwebten die brauſenden Geiſterſcharen und verloren ſich tönend in weite Fernen der Arbeiterviertel. Und als der letzte Schlag verklungen war, verſchwanden die Stimmen der aufgeſchreckten, ſummenden Geiſter, und ſie ſanken zurück in den tiefen, dunklen Schlaf der Nacht. Da ward aus Morgen und Abend ein neuer Tag."

So war denn Kirchbach nicht wenig empört über den Vergleich mit einem Franzoſen, den er damals noch gar nicht einmal kannte. Doch ſollte er ihn jetzt kennen lernen.

Das Jahr 1870 hatte ja für Frankreich in ähnlicher Weiſe einen Einſchnitt in das Geiſtesleben gebildet wie für Deutſchland. Emile Zola, der fleißige ſorgſame Beobachter mit dem klaren Kopf und kühlen Herzen eines modernen Naturforſchers; der meiſterliche Schilderer, dem das Schönſte genau ſo viel wert iſt wie das Häßlichſte — hatte nach dem furchtbaren Zuſammenbruch ſeines auch von

Emile Zola

ihm geliebten Vaterlandes begonnen mit ſeiner ihm eigenen langſamen, ſtetigen, unbezwinglichen Beharrlichkeit, das Paris des zweiten Kaiſerreiches nach allen Ecken und Kanten hin dichteriſch zu zergliedern in dem ungeheuren Rieſenromanzyklus „Les Rougon-Macquart".

Die erſten ſechs Romane davon hatten innerhalb Frankreichs wenig, nach außen faſt gar nicht gewirkt. So lange Zola Aebte und Excellenzen, berauſchend ſchöne Gärten und allenfalls die Fleiſchläden auf den Märkten von Paris ſchilderte, hatte der langſame Trott ſeiner Schritt-für-Schritt-Darſtellung und der Mangel an Perſpektive bei dem gleichmäßigen Betonen jeder Kleinigkeit auf die größeren Leſerkreiſe zu eintönig, ja langweilig gewirkt. Anders aber wurde das Verhältnis mit einem Schlage, als Zola ſich auf ſeiner vorgeſchriebenen Roman-Reiſe den Laſterhöhlen von Paris näherte. Nun ſchien die Sache pikant zu werden, nun hielt man den gleichmütigen Schilderer alles Wirklichen für einen obſzönen Schriftſteller, nun ſchimpfte man auf ihn und nun — verſchlang man in Frankreich ſo gierig die dargebotene Koſt, daß in allen Ländern Europas der Heißhunger nach dieſer Speiſe geweckt wurde, und es fehlte nicht an bereitwilligen

Ueberſetzer-Kellnern, die das allbegehrte Gericht jedem Volke in ſeiner eigenen Schüſſel vorſetzten. Auch in Deutſchland las alles L'assommoir („Den Totſchläger"), die Geſchichte von der Schnapskneipe, die Groß und Klein, Mann und Weib ins Verderben hinabſchlingt. Da wurden denn auch die deutſchen Kritiker aufmerkſam und mußten die große Schilderungsgabe des kaltherzigen Dichters bald zugeben, ohne ſeine bedenkliche Einſeitigkeit zu verkennen. So blieb die Bewunderung, wo ſie auftauchte, kühl und verſtandesgemäß. Da kam im Jahre 1883 nach München ein Mann zurück, gerades Weges aus Paris und die Seele ganz erfüllt von ſeinem Zola. Dieſes Mannes Seele war allerdings leicht zu erfüllen von allem, was ihm groß und gewaltig dünkte. Und ſo war er recht dazu geſchaffen, der eigentliche Prophet der neuen Litteraturrichtung zu werden. Sehen wir uns ihn näher an!

Michael Georg Conrad

Michael Georg Conrad wurde am 5. April 1846 zu Gnodſtadt im bayriſchen Frankenlande geboren. Sein erſtes Ziel war, Lehrer zu werden. Er widmete ſich der Pädagogik und ging mit dieſer Kunſt auf Reiſen. Einige Jahre lebte er als Lehrer in Genf. Eines der erſten Ideale, das ſein begeiſterungsfreudiges Herz erfüllte, war die Freimaurerei. In Neapel hatte er eine zeitlang als Meiſter vom Stuhl den Hammer geführt, und ſicherlich war der hochgewachſene blondgelockte Franke — eine recht urgermaniſche Hünengeſtalt — ſchon körperlich ein ſtattlicher Mann für ſolches Amt. So erfüllte er ſich in Italien und ſpäter in Paris mit den dort herrſchenden freimaureriſchen Anſchauungen, und in ſeinem Schriftchen „Flammen für freie Geiſter" hielt er ſie den deutſchen Brüdern ſpäter entgegen. Aber auch für alle anderen Anregungen war ſein Herz offen. So lernte er in Neapel den damals ſchon leidenden deutſchen Profeſſor Friedrich Nietzſche kennen und las mit Begeiſterung die erſten Werke dieſes Mannes, deſſen ſpätere geiſtige Entwickelung für Deutſchland ſo bedeutungs- und verhängnisvoll werden ſollte. Und nicht weniger begeiſterte ihn auf der Fahrt nach Frankreichs Küſten Emile Zolas Roman: „Im Bauche von Paris". Der Schimmel, der gleich im erſten Kapitel den Marktkarren zieht, prägte ſich in ſeiner natürlichen Lebenswahrheit dem geiſtigen

Auge des Lesenden ein wie etwas Wirkliches. Conrad glaubte noch nie eine solche Kunst der Schilderung wahrgenommen zu haben und nahm sich vor, daß ihn in Paris einer seiner ersten Wege zu dem damals, wie gesagt, noch nicht sehr gefeierten Zola führen sollte. Freundlich empfing der kleine, willensstarke, nüchterne Franzose den großen deutschen Schwärmer, und dieser gewann von dem Charakter seines Ideals nun einen ebenso starken Eindruck wie früher schon von seiner Begabung.

Je mehr sich Conrad in den Pariser Verhältnissen zurecht fand, desto klarer stand bald sein Urteil fest. Es waren vor ihm und zugleich mit ihm genug Deutsche in Paris, aber er brachte für seine Beurteilung einen Maßstab mit, der immer der beste ist: sein natürliches Empfinden.

In seinem Buche „Madame Lutetia" entrollt er Bilder von Paris, die weit entfernt sind von der bis dahin meist üblich gewesenen Verherrlichung des Babel an der Seine. In seiner Schrift „Parisiana" unterscheidet er sich in seinem litterarischen Urteil sehr von der herkömmlichen Verhimmelung aller französischen Schriftsteller. Bisher hatte man den rein künstlerischen Maßstab angelegt und daher geschickte Bühnenmacher wie Sardou und geistreiche Sinnenkitzler oft auf eine Stufe gehoben mit dem großen Molière von einst. Conrad verlangt aber außer der äußeren Kunst auch Gedankengehalt und sittlichen Ernst. Darum verurteilt er jene beiden, da sie nur Spieler und Tändler sind, preist aber mit vollen Tönen den Dramatiker Emil Augier als „den letzten Gallier" und den Romanschriftsteller Emile Zola als den „Großmeister des Naturalismus". Erfüllt von solchen Anregungen kam er nach München ins Vaterland zurück, um dort alles zu verkünden, was seine Seele bewegte. Er war von jeher eine Kämpfernatur für seine Freunde und gegen seine Feinde; und wofür und wogegen kämpfte er nicht alles in München! — Für eine Reform der Freimaurerei; gegen den Ultramontanismus, in Schriften wie „Klerikale Schilderhebung" und „Die letzten Päpste". Dabei schwärmte er für Nietzsche, schwärmte für Wagner, schwärmte für Zola! Und mittlerweile fing auch er an, naturalistisch zu dichten. Ganz von selbst wurden seine Pariser Erfahrungen unter der Hand zu novellistischen Skizzen, wie er sie in dem Werke „Lutetias Töchter" vereinigte. Wie der Name sagt, handelt es sich hier nur um französische Frauengestalten, während im „Totentanz der Liebe" auch deutsche Stoffe behandelt werden. Stofflich ist nun die Verwandtschaft mit Zola groß, aber in der Form unterscheidet sich der Jünger doch sehr von seinem Meister. Bei ihm ist alles knapp, vom Puls der Leidenschaft durchbebt, oft genug satirisch gefärbt. Alles in allem freilich beruht Conrads Bedeutung überhaupt nicht auf seinen Dichtungen, sondern auf seinen kritischen Aeußerungen. Er ist der größte Anreger der jüngstdeutschen Bewegung.

Schnell trat er auch in natürlichen Gegensatz zu Paul Heyse; schnell näherte sich ihm Kirchbach. Der Verlagsbuchhändler Wilh. Friedrich in Leipzig, der damals den Ehrgeiz entwickelte, für die Neuen das zu werden, was für die Klassiker Cotta gewesen, vermittelte auch die persönliche Bekanntschaft der beiden. Im Verlage von Friedrich erschienen damals die Romane von Wilh. Walloth, der gern ein Reformator des historischen Romans geworden wäre. Doch hatte er

Digitized by Google

wenig Zeug dazu. Den egyptiſchen Romanen von Georg Ebers trat er freilich entgegen mit ſeinem dreibändigen „Schatzhaus des Königs". Dies alte heitere Märchen mit dem diebiſchen Helden, der für ſeine gelungenen Spitzbübereien endlich mit der Hand der Königstochter belohnt wird! Tieck hat ein ſatiriſches Drama, Heine eine ſatiriſche Ballade daraus gemacht. Dafür iſt der Stoff geeignet. Aber für einen ernſten hiſtoriſchen Roman? Natürlich mußte Walloth das Beſte von der Geſchichte dann weglaſſen. Aber das wäre doch nicht nötig geweſen, daß er von einem Theatereffekt zum andern ſtürmt, Verſchwörungen, Belauſchungen, haarſträubende Todesgefahren und unmögliche Rettungen im letzten Augenblick kolportageromanartig häuft, um ſeinen beinahe ermordeten und beinahe zerquetſchten Helden mit einer beinahe lebendig begrabenen Jüdin zu verheiraten, die ſich ſchließlich als natürliche Tochter des Königs entpuppt. Das niederſtürzende Königsbild, das viele hundert Arbeiter erſchlägt, iſt freilich ein ebenſo erfreulicher Anfang, wie das Ertränken einer ganzen Tafelrunde durch einen heimlich in den Speiſeſaal geleiteten Nilkanal ein ebenſo erbaulicher Abſchluß iſt. Schade nur, daß die allerwärts borgende Phantaſie des Verfaſſers eine herrliche mittelalterliche Folternaſchine, die den Gefangenen langſam zwiſchen ihren Wänden zermalmt, dem Amerikaner Poe ſtiehlt und ſie — ausgeſtattet mit einem Apparat, der wie eine moderne elektriſche Leitung ausſieht — in das alte Egypten verlegt. O! — man ſehnt ſich wirklich nach Georg Ebers zurück, der doch wenigſtens in der Kulturgeſchichte ein ſicherer Führer iſt! — Und doch ſollte es bald Leute geben, die Herrn Walloth als den wahren Realiſten des Geſchichtsromans ausſchrieen.

Vorläufig geſellte ſich in München zu Conrad und Kirchbach der alte Herr von Reder, der damals nahezu ſechzigjährige Epiker zu dem Mann im Anfang der vierziger und dem Jüngling im Anfang der zwanziger Jahre. Dies Zuſammenleben der drei ſpiegelt ſich wieder in Kirchbachs Gedicht von den „Drei ſeligen Faunen", die aus dem Bacchusreigen vorübergehend entfliehen und bei einem Bauern das Knechtesjoch tragen, um nützliche Erdentiere zu werden, bis Dionyſos die Enttäuſchten wieder befreit und zu ihrem Götterleben zurückführt.

Dies Lied bildet den Schluß von Kirchbachs damals erſcheinenden Ausgewählten Gedichten (1883), an denen man allgemein rühmte, daß ſie nicht bloß das alte Lied der Liebe fiedeln, ſondern auch wieder mit Gedankentiefe Welt und Menſchenleben dichteriſch zu durchdringen ſuchen. Ein Jahr ſpäter veröffentlichte Wildenbruch ſeine „Dichtungen und Balladen", unter denen namentlich das farbenprächtige Hexenlied im Sturm die Herzen eroberte.

Aber das kraftvollſte lyriſche Talent erſtand inzwiſchen in den Schleswig-Holſteinſchen Landen, die der deutſchen Litteratur ſchon ſo manchen Dichter von Kraft und Gemütstiefe geſchenkt hatten: einen Hebbel, einen Storm. Und Kraft und Gemütstiefe ſind auch die beiden bezeichnendſten Dichtereigenſchaften des jungen ſchleswigſchen Edelmanns, der in dieſer Zeit ſeinen Militärdienſten Lebewohl ſagte und ſich auf ſein holſteinſches Gut zurückzog. Detlev Frhr. von Liliencron (geb. in Kiel am 3. Juni 1844) hatte als preußiſcher Offizier die Feldzüge von 1866 und 1870/71 mitgemacht, als Hauptmann ſeinen Abſchied genommen und

ſtand im 40. Lebensjahre, als er von ſeinem Gute Kellinghuſen aus ſeine erſte Gedichtſammlung in die Welt ſchickte unter dem bezeichnenden Titel „Adjutantenritte". Bezeichnend iſt dieſer Titel freilich nicht für den Inhalt, ſondern im Weſentlichen nur für die Art der Gedichte: denn ſie haben etwas ſoldatiſch Keckes an ſich. Es klingt aus ihnen wie Säbelraſſeln und Trompetenſchmettern — obgleich zumeiſt nicht das moderne Soldatenleben den Stoff für die Lieder hergiebt; nur die zum Schluß angehängte Skizze, die den Titel des Buches wiederholt, führt im Wechſel von Vers und Proſa lebensvoll in eine moderne Schlacht ein. Was aber die ganzen Dichtungen gemeinſam durchweht, das iſt die Küſtenluft von des Dichters meerumſchlungener Heimat. Der ſalzkräftige Odem der See hat dieſes Sängers Nerven geſtählt, ſo daß er die oft wilde Geſchichte ſeines engeren Vaterlandes zu markigen Balladen geſtaltet. — Und doch fehlt ihm die echte, tiefe Empfindung nicht — auch für das Weiche und Zarte, dem er wortarmen, aber herztiefen Ausdruck zu verleihen weiß. So erſteht in ſeinen Gedichten der ſtiernackige frieſiſche Bauer, der blutbeſpritzte Ritter aus Sage und Geſchichte, und um ſie her breitet ſich die weite Landſchaft mit Düne, Deich und Marſch, mit Moor und Haide und mit dem fernen weithinrauſchenden Meer, deſſen Donner hinüberdringt in die Stille des weltabgeſchiedenen Friedhofs. Ein wahres Meiſterwerk herber, aber echter Schilderung von rauher Natur und rauhen Menſchen bietet uns da:

Der Haidebrand.

„Herr Hardesvogt, vom Whiſttiſch weg,
viel Menſchen ſind in Gefahr.
Es brennt die Haide von Djernisbeg
und das Moor von Munkbrarupkar."
Schon ſteh' ich im Bügel, ſchon bin ich im Sitz,
in den Sattel ſpringt der Gendarm wie der Blitz.
Juſt ſchlägt es im Städtchen Glock zwölfe;
wir reiten, als hetzten uns Wölfe.

Hier ſchläft ein Garten in Mitternachtruh,
dort dämmert im Mondſchein der Buſch,
und Felder und Wälder verſchwinden im Nu,
wir fliegen vorüber im Huſch.
Und ſieh, in der Ebene ſtäubt Funkengeſchwärm,
ſchon murmelt herüber verworrener Lärm.
Es gilt! Die Sporen dem Pferde,
der Bauchgurt berührt faſt die Erde.

Herunter vom Gaule, wir ſind am Ort,
und ſtehen in Rauch und Qualm.
Das Feuer frißt gierig: das Kraut iſt verdorrt,
vom Sommer vertrocknet der Halm.
Doch mitt' in der dampfenden Pußta, o Graus,
ſteht hell in Flammen ein einzelnes Haus.
Und aus dem ſengenden Schilfe
ruft's markerſchütternd um Hilfe. —

Sechshundert Mann gruben den Graben breit
und geboten dem Feuer Halt ein,
sechshundert Mann sind zum Retten bereit
und schauen verzweiflungsvoll drein:
Unmöglich ist es, zum brennenden Haus
sich durchzukämpfen, vergeblicher Strauß,
denn kaum sind im Torfe die Sohlen,
so eösten sie schon wie Kohlen.

Das Schreien wird schwächer, dann hat es ein End,
das Haus ist abgebrannt.
In der Haide züngelt es, zischelt und brennt,
doch nur bis zum Grabenrand.
Im Osten zeigt sich ein purpurner Streif,
auf Aehren und Blumen und Gras fällt der Reif.
Und ruhig im alten Bogen
kommt die Sonne heraufgezogen. — . . . .

Und nun folgt die schreckliche Aufklärung. Ein altes, einst braves Mütterlein, das vom eignen Sohne aus dem Hause geworfen worden, hat dies Haus nun aus Rache dem Verderben geweiht. — Neben solchen großen Gemälden finden wir auch kleine leichthingeworfene Skizzen mit dem flüchtigen, aber fesselnden Leben der Momentphotographie, wie:

Viererzug.

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
an den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
alles das von der Sonne beschienen
so hell, so hell. —

So ist Liliencron, ob er mit breitem Pinsel malt oder mit flüchtigem Riß entwirft, ein echter Naturkünstler, doch freilich — zu dem Münchener Parnaß hatte er nur vorübergehende Beziehungen. Es ist Zeit, daß wir den Blick weiter umhersenden.

Drittes Kapitel.

Das Wiedererwachen der Wirklichkeits-Erzählung.

Gewiß waren diese jungen neuen Propheten in der Litteratur nicht die Einzigen, die im Gegensatz zur geschichtlichen Dichtung die Darstellung auch der Gegenwart wieder forderten. Neben den Aelteren, wie Spielhagen und Paul Heyse, waren längst Andere auf den Platz getreten, die auch in den siebziger Jahren die Wirklichkeit mit lebensvollen Farben schilderten. Will man nur einige Beispiele herausgreifen, so muß man hier an erster Stelle Karl Emil Franzos nennen, der mit seinen Kulturbildern aus Galizien: „Halb Asien" eine ganz neue

Karl Emil Franzos

ethnographiſche Welt der Darſtellung erſchloſſen und bald darauf in prächtig anſchaulichen Romanen dichteriſch verwertet hatte. Gerade im Jahre 1880 hatte er den erſten Höhepunkt ſeines Könnens erreicht mit ſeinem Meiſterwerke „Moſchko von Parma", das mit epiſch behäbiger Vortragsweiſe eine wunderbare Kraft der Geſtaltung und wirkliche Gedankentiefe vereinigt. Aber freilich lag die ganze Welt der Franzosſchen Dichtung in der fernen Donau-Ebene und nicht in der modernen Großſtadt.

Von Oeſterreich her kamen auch die Erzählungen zweier namhafter Dichterinnen. Zu der bedeutendſten Erzählerin deutſcher Zunge entwickelte ſich damals Marie von Ebner-Eſchenbach (geb. zu Zdislavic in Mähren am 13. Septbr. 1830). Ihre „Dorf- und Schloßgeſchichten" (1884) hatten die ſcharfe Beobachtung und die kraftvolle und gemütstiefe Darſtellungsgabe dieſer Erzählerin gezeigt. Sie weſentlich hatte dazu beigetragen, nach den Tagen der liebenswürdig oberflächlichen Marlitt und ihrer Schülerinnen Werner, Heimburg u. ſ. w. wieder einmal den litterariſchen Wert des Frauenromans zu beweiſen, an dem man am Anfang und in der Mitte des Jahrhunderts nicht gezweifelt hatte. Eine moderne Oeſterreicherin trat jugendkräftig der älteren Landsmännin bald zur Seite in der Perſon von Emilie Mataja (geb. zu Wien am 20. November 1855), deren Erzählung „Der geiſtliche Tod" (1884) eine der erſchütterndſten Proſadichtungen der Gegenwart iſt: das Leiden und Sterben eines liebenden Prieſters iſt in Proſa nie gewaltiger geſchildert worden. Sie nannte ſich Emil Marriot.

Zehn Jahre älter als ſie ſtand Sophie Junghaus unter den Wirklichkeitsſchrift-

ſtellerinnen ihr zur Seite (geb. zu Caſſel am 3. Dezember 1845), die namentlich mit ihrer „Erbin wider Willen" (1881) ſich als feine Seelenkennerin offenbart hatte.

Aber die Zeit verlangte mehr und mehr nach Romanen aus der Reichshauptſtadt, und ſo war denn von Fritz Mauthner „Der neue Ahasver" erſchienen — ſeit Paul Heyſes „Kindern der Welt" der erſte Berliner Roman wieder mit echten Wirklichkeitsfarben.

Und die Berliner Erzählung wurde nun der begehrte Tummelplatz für die Dichter der neuen Generation. Ernſt von Wildenbruch ließ ſeine außerordentlich lebensvollen Novellen in jenen Jahren langſam erſcheinen. Und wenn auch deren Meiſterſtück, „Die Kinderthränen", in Frankfurt a./Oder ſpielte, ſo bot doch auch eine trefflich geſchilderte Erzählung ein Sittenbild aus Berlin: „Die heilige Frau"; die Geſchichte des armen Ladenmädchens, das ſeinem vornehmen Liebhaber vertraut und ihm Glück, Ehre und Leben opfert, iſt hier trotz aller poetiſchen Auffaſſung als ein typiſcher Vorfall mit echter Wahrheit mitten in das Berliner Treiben hineingerückt.

Marie v. Ebner-Eſchenbach

Jedoch merkte man noch bei den meiſten großen Talenten, daß ſie von auswärts ihren Weg nach Berlin hereingefunden hatten. Zur ſchnellſten Berühmtheit gelangte damals Hermann Heiberg aus Schleswig (geb. am 17. Novbr. 1840). Als er mit ſeinem „Apotheker Heinrich" im Jahre 1885 den Gipfel ſeines Könnens erſtieg, ließ er das tragiſche Schickſal der Frau, die dem Egoismus des kaltherzigen Mannes erliegt, noch in einem kleinen, fernen Orte ſpielen, und in dem Augenblicke, wo er mit „Eſther's Ehe" (1886) ſich energiſch dem Berliner Roman zuwendete, begann auch ſeine Begabung und ſein Erfolg ſchnell abzunehmen.

Auch als Konrad Telmann (eigentlich Zittelmann) in ſeinem großen Erſtling „Götter und Götzen" ein reiches und volles Bild von Streben und Strebertum, von Standesvorurteilen und Geldknechtſchaft, aber auch von Künſtlerſchwung und echtem Idealismus entrollte, ließ er zwar die mannigfach verſchlungenen Fäden der vielen Familienſchickſale von einem Hauſe in der Großſtadt ausgehen, aber es war die Großſtadt vor dem ſiebziger Kriege! Der Krieg und ſeine Folgen kamen in dem Romane vor, aber das eigentliche Großſtadtproblem lag ihm nicht zu Grunde.

Aber als der Roman „Die Betrogenen" den Namen Max Kretzers bekannt machte (1882), fühlte man, daß hier wirklich ein Berliner Volksſchriftſteller

Emilie Mataja

entſtanden ſei, der in die Tiefen der Weltſtadt aus eigener Erfahrung hineingeſchaut hatte, der die furchtbaren Räder der Rieſenſtadtmaſchine beobachtet hatte als ein emporringender Geiſt. Charles Dickens iſt aus ähnlichen Gründen ein Klaſſiker der Großſtadtpoeſie geworden. Er mochte ſtark eingewirkt haben auf Kretzer, der zu ihm ein ſehr ernſtes, melancholiſches Gegenſtück bilden würde. Nach einem langen Kampf ums Daſein in der Weltſtadt ſtand Kretzer damals in ſeinem acht- undzwanzigſten Lebensjahre. Der geborene Poſener (geb. 7. Mai 1857) hatte ſich dabei ſchnell in die Berliner Verhältniſſe eingelebt, und wie er ſich mühſam Schritt für Schritt ſeine Bildung erwarb, erfaßte ihn immer ſtärker der Drang zum Schreiben. „Die beiden Genoſſen" hieß der erſte Roman, der von ihm bekannt wurde (1881). Der Verfaſſer ſteht darin der Sozialdemokratie in voller Gegnerſchaft gegenüber. Er ſchildert, wie in einer kleinen Stadt ein aus Berlin ausgewieſener Agitator erſcheint und alle Welt für den Kommunismus begeiſtert. Doch wird er ſchließlich entlarvt und widerlegt. Im ſelben Jahre erſchien als Buch „Sonderbare Schwärmer", ein Werk, das zwei Jahre zuvor in der Bürgerzeitung unter dem Namen „Bürger ihrer Zeit" gebracht worden war. Dieſer Roman ſpielte ſchon in Berlin, aber auf Wunſch ſeines Verlegers hatte Kretzer die Namen der Straßen und Plätze leicht verſchleiern müſſen. Zu vollſter Kraft aber ſchwang ſich Kretzer erſt in ſeinem Roman „Die Verkommenen" empor (1883).

In der That ein Gemälde von geradezu furchtbarer Großartigkeit! Im Laden eines Pfandgeſchäfts treten uns die Figuren zuerſt entgegen, und von hier aus wächſt die Handlung mit unerbittlicher Gewalt durch die finſteren Arbeiterviertel von Berlin hindurch und bringt dem Herzen Geſtalten nahe, an denen man ſonſt auf der Straße achtlos oder gar mit Widerwillen vorübergehen würde. Lange hatte kein Romanſchriftſteller in Berlin die Fähigkeit beſeſſen, alltägliche Vorgänge ſo erſchütternd aufzufaſſen und ſo dramatiſch auszumalen. Die Abführung eines Arbeiters vom Hofe einer rieſigen Mietskaſerne geſtaltet ſich zu einem Vorgang, der an die Bändigung eines königlichen Raubtiers erinnert. Und dieſes Mietshaus ſelbſt mit ſeinen unendlichen Fenſterreihen und ſeinen Maſſenwohnungen dahinter — wie ſteht es uns leibhaftig vor Augen! Wie ſchauen wir

durch alle Fenster hinein, wie fühlen wir uns auf den Treppen und Korridoren heimisch, wie prägt sich jeder Winkel unserm Gedächtnis, nein, unserm Auge ein! Wir lernen Familien kennen, die dort hausen, wir sehen junge Genies vergeblich nach Erlösung ringen, wir sehen die Unmöglichkeit dieser Eltern, ihre Kleinen daheim zu beaufsichtigen, wir erleben das Unglück mit, das den Unbewachten widerfährt, und wir sehen, wie — verständnislos nach dem Buchstaben des Gesetzes — die jammernde Mutter noch wegen Fahrlässigkeit zur Strafe gezogen wird.

Mit einem Wort: Vor Geist und Sinnen entrollt sich uns ein verzweifelter Kampf guter und schlechter Menschen mit den unerbittlichen Mächten der Not und des Elends, und mit gellendem Aufschrei versinkt vor uns alles endlich in einen tiefen Abgrund. Wohl mag das Bild übertrieben sein; wohl darf man von einem Kunstwerk eine versöhnlichere Stimmung verlangen, — aber das Buch giebt sich ja nicht wie ein reines Kunstwerk, sondern als ein Werk, das Mitleid und Menschenliebe diktiert haben und das — schon nach der Vorrede zu urteilen — weniger einen dichterischen, als einen sittlichen Zweck verfolgt. Die wohlthuende Wärme dieser Auffassung aber unterscheidet es wesentlich von Zolas Schöpfungen. Denn diesem sind die Menschen nur Versuchstiere für seine „Experimentalromane" — bei Kretzer aber spricht deutlich das Herz mit.

Der Roman erschien als Feuilleton in dem damals gegründeten „Deutschen Tageblatt", das im Gegensatz zum Berliner Tageblatt entstanden war und christlich-soziale Interessen vertreten sollte. Verschiedene Dichter gruppierten sich um dasselbe: Hans Herrig, der Lyriker und Dramatiker, dem freilich die Kraft für ein wirkliches Drama abging, der aber in seinen satirischen Epen „Die Schweine" und „Der dicke König" viel Geist zeigte, leitete das Feuilleton. Zu seinen Mitarbeitern gehörte bald ein neuer Litteraturstürmer: Bleibtreu (geb. 31. Jan. 1859).

Karl Bleibtreu war in die Litteratur auf anderem Wege eingetreten. Als Sohn des bekannten Schlachtenmalers Georg Bleibtreu war er in künstlerischer Luft aufgewachsen. Zwei Dinge waren ihm, wo nicht in die Wiege, so doch auf den Pfad seiner Erziehung gelegt: Warme Vaterlandsliebe und ein früh eröffneter Sinn für die Gedankenwelt des Krieges. Der Ruhm der neuesten deutschen

Hermann Heiberg

Waffenthaten, die in den Werken seines Erzeugers neues Leben gewonnen hatten, umklang auch des Sohnes jugendliche werdende Phantasie, und seinem hellen Verstande erschloß sich gleich der Werdegang der Geschichte des deutschen Geistes. Eine echte Dichtermutter gab seinem Bildungsgange früh künstlerische Ziele. Alle Dichter der Weltlitteratur öffneten dem Knaben ihre Schätze. Und so hielten in seinem jungen Geiste die Großen der Welt Wache: Caesar und Hannibal, Friedrich und Napoleon, Goethe und Schiller, Shakespeare und Lord Byron. Noch besuchte er die Schule, als es ihn schon drängte, jenen nachzustreben, und der erste Sang, den der zwanzigjährige Jüngling der Welt darbot, spielte in germanischer Vorzeit, im dichterisch geweihten Norden. Einen Wikinger wählte Bleibtreu zu seinem ersten Helden, aber einen solchen, der zugleich ein Dichter war. So entstand seine Neudichtung der alten Sage von Gunnlaug Schlangenzunge (Gunlaug Ormstunga). Im nächsten Jahre schon erschien ein zweites Werk des jungen Poeten, das wieder einen Dichter zum Helden hat: „Der Traum aus dem Leben des Dichterlords". Alle Bestandteile des Titels weisen deutlich genug auf den Helden hin: Lord Byron. Völlig anders ist hier die Handlung und ihre Führung. Mitten in die moderne Welt versetzt uns das Leiden des ersten und größten Verkünders des Weltschmerzes. Von Zitaten wimmelnd, ringt die Arbeit nach psychologischer Vertiefung und neuzeitlicher Färbung und Empfindung. In einzelnen Bildern zieht das Leben Byrons von seiner Kinderzeit bis zu dem Schiff, das seinen Sarg mit sich führt, an uns vorüber. „Eines echten Dichters Entwickelung im Kampfe mit der Welt bis zur völligen Welt- und Selbstüberwindung durch den Schmerz" — das bezeichnete Bleibtreu selbst später als das Ziel, das ihm bei diesem Mittelding zwischen Roman und Biographie vorgeschwebt hat. — Blieben diese beiden Erstlinge ziemlich unbeachtet in der weiteren Oeffentlichkeit, so schlug das dritte kraftvoll durch: „Dies irae, Erinnerungen eines französischen Offiziers". Was den äußeren Erfolg brachte, war die wohlgelungene Einkleidung des kleinen Werkchens, das wirklich in Frankreich selbst für eine mahnende und warnende Schrift eines ungenannt gebliebenen Franzosen gehalten wurde. Was ihm aber den inneren Wert gab, das war die völlige Eigenart dieser Dichtung. Hier hatte der junge Ringer mit einem Schlage seinen Weg gefunden.

Man kann wirklich sagen, daß hier eine neue Gattung entstanden war, von der die deutsche Litteratur noch nichts Aehnliches besessen hatte. Wie voll auch Bleibtreu bald darauf den Mund zu nehmen pflegte, wenn es ihm galt, seine eigenen Schöpfungen anzupreisen — darin hatte er recht, wenn er das sonderbare kleine Buch später bezeichnete „als den ersten Versuch, ein historisches Prosaepos zu formen". Das ist es, und es ist mehr als ein Versuch. Mit scharf eindringender militärischer Sachkenntnis ist der Plan der Schlacht von Sedan hier erfaßt, und mit der Kraft eines ganzen und ursprünglichen Dichters ist er geschildert. Mitten in der kampfumtosten Stadt stehen wir, und die unerbittlich andrängenden blauen Scharen der deutschen Soldaten fluten vor unserm Blick wie in glänzenden Farben gemalt. Die prächtig gezeichneten Charaktere heben sich heraus: der dritte Napoleon, der „grundsätzlich" sich nicht in den Plan

der Schlacht miſcht; Mac Mahon, hier Mac Glückspilz genannt, der flotte Reitergeneral Gallifet, der prächtig gezeichnete Optimiſt Wimpffen, der eigens aus Afrika herbeigeeilt iſt, um ſich hier für alle Ewigkeit mit Schande zu bedecken. Dieſer großartigen Schöpfung ließ Bleibtreu ähnliche folgen in kritikloſer Eile, und gleich die erſte dieſer Nachfolgerinnen raubte dem Verfaſſer einen Teil ſeiner Freude an dem kaum errungenen Erfolge. „Wer weiß es" behandelte eine ſpaniſche Kriegsepiſode; aber der erſte militäriſche Beurteiler wies ihm darin ein Plagiat nach. —

Ein jedenfalls früher ſchon entſtandener eigentümlicher Roman Bleibtreus gelangte erſt nach dem dies irae zur Veröffentlichung: „Der Nibelungen Not". War Gunnlaug Schlangenzunge im Tone nordiſcher Lieder gehalten, ſo hatte Bleibtreu ſich hier bemüht, den Stil alter Chroniken nachzuſchaffen. Aber nicht das Nibelungenlied etwa erzählt er hier — nein, der Grundgedanke verſucht es, den Verfaſſer dieſer größten aller epiſchen Dichtungen germaniſcher Zunge in ſeinem Leben zu ſchildern. Vielleicht mag Scheffels ſo wohl gelungener Verſuch mit dem Dichter des Waltariliedes hierbei mitgewirkt haben. Bleibtreu erfindet ſich einen bürgerlichen Dichter, Konrad von Bechelaren, der als Geheimſchreiber im Dienſte des Biſchofs von Aquileja zufällig Einblick in eine lateiniſche Faſſung der Siegfriedſage erhält, und den die Erinnerung an deren gewaltige Geſtalten auf allen ſeinen Zügen begleitet. Die Vaſallenpflicht bindet den Biſchof an den Herzog von Oeſterreich; mit dieſem geht er auch in den Kreuzzug und faßt unterwegs einen grimmigen Haß gegen Richard Löwenherz von England. Später ver-

Konrad Telmann

anlaßt er deſſen Gefangennahme in deutſchen Landen, und das bringt ihn in Verbindung mit dem Hofe des Hohenſtaufen-Kaiſers Heinrich VI, und endlich wird der vielgereiſte Konrad Geheimſchreiber bei der Kaiſerin Konſtanze. Er durchlebt die Feindſchaft der beiden Gatten und wird mittelbar in das Verbrechen des Gattenmordes verwickelt, mit dem Bleibtreus Dichterphantaſie das Gewiſſen der ſchönen Kaiſerin belaſtet. Dadurch wird aber auch das Gewiſſen Meiſter Konrads beſchwert, und der ſucht und findet befreienden Troſt in der Dichtung. Er hat nun alle Stimmungen der Siegfriedſage mit durchlebt, und ähnliche Geſtalten wie dort ſind auch durch ſein Leben gegangen. Der jäh und früh verſtorbene Kaiſer Heinrich verklärt ſich ihm zum Siegfried. Die finſtern Leidenſchaften der Kaiſerin leihen tiefergreifende Züge her für die Geſtalten der Brunhild wie der Krimhild. Die Erinnerung an den großen Barbaroſſa verdichtet ſich ihm zum edlen Ritter Dietrich von Bern, und der kraftgewaltige übermütige Richard Löwenherz — ſowie ſein halber Namensvetter Heinrich der Löwe — verſchmelzen in der Geſtalt des grimmen Tronjers Hagen, zu der freilich Meiſter Konrad auch aus der eigenen Seele manches hinzuthut: wie er denn auch in der Figur des Markgrafen Rüdiger eine Art von Selbſtbildnis ſchafft. Zum Spielmann Volker hat ihm Walter von der Vogelweide Modell geſeſſen; und ähnlich ergeht es mit den andern Figuren. Eine wiſſenſchaftliche Entdeckung glaubte Bleibtreu gewiß damit nicht gemacht zu haben, aber ganz geiſtreich iſt immerhin der Gedanke: in der Seele des Nibelungendichters Erlebniſſe zu vermuten, wie ſie das Lied ſelbſt ſchildert — und aus dieſem Grunde wurde ſpäter Bleibtreu ein eifriger Verteidiger der Wöber'ſchen Aufſtellung, wonach Heinrich von Traunſtein aus ähnlichen Gründen für den Dichter des gewaltigen Liedes erklärt wird*).

Zweifellos iſt dieſe Dichtung älter als „dies irae", wenn ſie auch ſpäter erſchien, aber ſie zeugt dafür, daß Bleibtreus Streben in jüngeren Jahren ein zielbewußtes einheitliches geweſen iſt. Ueberall zog ihn das Große an. Auch ſeine „Norwegiſchen Novellen" verraten Vorliebe für die derbe, knorrig volkstümliche Geſtaltung. Noch fehlte völlig der beſtimmende Einfluß des modernen Naturalismus.

Das Jahr 1884 aber bezeichnet einen deutlichen Einſchnitt in Bleibtreus Entwickelung. Schon der Titel ſeines erſten Werkes aus dieſen Jahren verrät ſofort, wie er nun auf neuen Bahnen wandelt. „Schlechte Geſellſchaft" heißt die Sammlung naturaliſtiſcher Novellen. Zwiefach iſt dieſer Titel zu verſtehen: In der erſten Geſchichte wird eine „feine Familie" vorgeführt, wo der Schwiegerſohn die Schwiegermutter liebt und dadurch ſein Weib vernichtet. In den beiden anderen ſpielt die Lieblingsfigur der Jüngſtdeutſchen von damals ihre Rolle: die Berliner Kellnerin! Einmal iſt es ein Student, einmal ein berühmter Muſiker, der hier — nicht etwa unglücklich macht — nein — unglücklich wird! Ja, das iſt die eigentümliche Faſſung, die gleich wieder eine Eigenart Bleibtreus zeigt: Hatte Wilden-

*) Die Reichersberger Fehde und das Nibelungenlied, Meran 1885 bei Plant; vgl. auch K. Bleibtreu: Die Entdeckung des wahren Nibelungendichters in Berl. Monatsh. f. Litteratur 1885, herausgegeben von Heinrich Hart, S. 537—558.

bruch in ſeiner „heiligen Frau" einen Vorgang dichteriſch verklärt, der ſich in Berlin nur allzuoft abſpielt, ſo trat Bleibtreu gerade dagegen mit ganzer Schärfe auf. Bei ihm iſt in dieſem Falle das weibliche Geſchlecht das ſtärkere und zwar gerade am ſtärkſten da, wo es am rechtloſeſten iſt. So ſchreibt alſo Bleibtreu hier eine Klagedichtung für den ſchwachen Mann, der, einer hohen geiſtigen Zukunft beſtimmt durch Geiſt und Gaben, jählings auf alles verzichtet, weil er genarrt wird von einem ſchlechten Weibe. Der Muſiker fällt im Duell mit einem früheren Liebhaber der gefeierten Kellnerin, der Student erſchießt ſich. So ſinken die Männer, und die Dirnen lachen. — Helft den ſchwachen Rieſen vor den zaubergewaltigen Venusdienerinnen! — Dieſe erbärmlich ſchwächliche Weltanſchauung hatte beim erſten naturaliſtiſchen Verſuch die einſtige geiſtige Kraft Bleibtreus abgelöſt. Dagegen bleibt er kraftvoll auf geſchichtlichem Boden.

Max Kretzer

Er hatte ſeine Schlachtenſchilderungen unbeirrt fortgeſetzt. „Napoleon bei Leipzig" und „Deutſche Waffen in Spanien" beweiſen es. Und Lord Byron war ihm nun der Held zweier Dramen geworden. Das eine nennt ſich „Lord Byrons letzte Liebe", das andere heißt „Seine Tochter". Das erſte war ſchon im Jahre 1881 in erſter Faſſung erſchienen, alſo ein Jahr nach dem Roman „Traum". Völlig umgearbeitet kam es nun wieder zum Vorſchein im Jahre 1886, gleichzeitig mit jenem anderen. In dem einen iſt der lebende, in dem andern der tote Lord Byron der Held. Schon das beweiſt, daß das zweite das eigenartigere iſt. Lord Byrons letzte Liebe iſt ſein bekanntes Verhältnis zu der Tochter des Grafen Gamba, der Gattin des greiſen Guiccioli. Dieſer Ehebruchsſtoff, in deſſen Mittelpunkt ein genialer Dichter ſteht und deſſen Hintergrund der mißlingende Freiheitskampf gegen Oeſterreich bildet — erſcheint auf den erſten Augenblick ſicherlich als echt dramatiſch. Doch iſt dies nur Schein. Gerade die Figur eines Dichters läßt ſich auf der Bühne am wenigſten geſtalten, weil man ihn doch nicht kann dichten ſehen, und weil dadurch die Haupterkenntnisquelle für den Charakter des Poeten unſichtbar wird — eben ſeine Poeſie. Gerade bei der

realiſtiſchen Behandlungsweiſe Bleibtreus erſcheint mitten in den Geſellſchaftsſzenen und Salons der dichtende Lord unerträglich, der alle Augenblicke ſeine eigenen Verſe deklamiert und deſſen geckenhaftes Kokettieren mit ſeinen weißen Fingern hier nicht aufgehoben werden kann durch das, was der epiſche Biograph uns zeigen könnte: durch einen Blick in ſeine abgrundtiefe Gedankenwelt. Und wenn die Gamba's hier dem Dichter zürnen, daß er ſein Wort nicht gehalten für Italiens Freiheitskampf, und dieſer dafür auf ſeine dichteriſchen Thaten verweiſt, ſo weiß dies nur der Byronkenner zu würdigen; obendrein aber bleibt es auch für dieſen nur eine abſtrakte Reminiscenz, aber keine gegenſtändliche Bühnenwahrheit. Ebenſowenig iſt es Bleibtreu gelungen, die Herzensgeſchichte mit der Geſchichte jenes Freiheitskampfes innerlich zu verbinden. Nur äußerliche Effekte giebt die Verſchwörung der Carbonari für dieſes Stück her, und auch die Boten der Griechen, die am Schluß den Lord zu ihrem Führer wählen, ſtehen da, wie vom Himmel gefallen. — Eine deſto feinere Arbeit iſt das zweite Schauſpiel, in dem die überlebende Tochter des toten Dichters unverſchuldet unter dem Schickſal ihres Vaters leidet. Bei der geſchiedenen Frau des großen Toten auferzogen — in der Atmoſphäre des klatſchſüchtigen London — hat man ſie wie von etwas Unreinem ferngehalten von dem Bilde ihres genialen Vaters und möchte ſie dieſen haſſen lehren. Kaum herangewachſen, wird ſie mit einem ungeliebten Gatten verheiratet, der argwöhniſch jede Aeußerung ihres Charakters belauert: von der Angſt gepeinigt, daß des Vaters wilde Zügelloſigkeit in der Tochter erwachen, oder ſie dem Wahnſinn anheimfallen müſſe. Und während ſie mit ihrem Manne als Gaſt in dem Schloſſe ihres Vaters weilt und auf Schritt und Tritt immer lebendiger das Bild deſſen, den ſie nie gekannt hat, vor ihr auftaucht, deutet man die Fehler ihrer Unerfahrenheit als verwerfliche Anlagen; und wie endlich ein überlebender Freund des Dichters ihr das Bild und die Werke des Verklärten zeigt, da ſinkt ſie überwältigt von der Fülle des Genius nieder, und von unendlicher Sehnſucht nach dem großen, toten Vater erfüllt, ſtirbt ſie in der Erbgruft der Byrons auf dem Grabe des Unſterblichen. Was dieſe kleine feine Studie aber für Bleibtreus Entwickelungsgang beſonders merkwürdig macht, das iſt die Tendenz. Er predigt hier zum erſten Male als eine Naturnotwendigkeit das Geſetz der unbedingten Vererbung. Auch hierin iſt er alſo ein Jünger Zolas geworden, den er bald der Jugend zum alleinigen Führer anpreiſen ſollte. Und doch — wie wenig Bleibtreus Empfinden gerade auf das Moderne ging, das bewieſen gerade damals ſeine ſchönſten lyriſchen Gedichte. So eines aus ſeinem „Tiroler Liederbuch“:

Unheimlich abgeſtorbne Aeſte knarrten,
die greiſen Wipfel ſchwankten rätſelvoll.
Seltſamen Gruß die bärt'gen Fichten ſchnarrten,
der Vogel Abendmeſſe leicht verſcholl.

Der Dohle Schrei in grämlichen Baſalten
erſtarb, es ſchwieg des Stromfalls Orgelton —
das Herz der Schöpfung ſchien mir tief geſpalten,
wie Mater Doloroſas um den Sohn.

Da, als am Quell ich dürſtend hingeſunken,
da wurde mir im träumeriſchen Moos,
als hätte ich vom Nornenquell getrunken,
ſo lebenüberwindend, todesgroß.

Hier unter dieſen trauerernſten Buchen,
genüber ſchneeverſilbertem Geſtein,
die alten Minneſänger mich beſuchen,
die dieſe Oſtmark ew'gem Ruhme weihn.

Ihr hehren unbegreiflichen Geſtalten
germaniſch keuſcher Herzensherrlichkeit,
ehrfürchtig ahn' ich euer ſegnend Walten,
ein ſchwacher Enkel eurer Rieſenzeit.

Du „dunkles" nicht, du hell es Mittelalter,
ich höre deiner Vogelweide Chor,
ich fühle deinen Minneernſt, o Walter,
und ſieh, die Morgenſonne flammt empor.

Vom Sonnendunſt ſpinnt ſich ein zarter Schleier
von Berg zu Berg, der Amſel Schlag verſtummt –
als harre auf den Dichter, ihren Freier,
Natur, in zücht'ge Bräutlichkeit vermummt.

Und ſpäter wird's, die Abendſchatten ſinken
und in mein Herz verſagter Liebe Qual,
da ſehe ich den Mond verſöhnend blinken,
und mich umſtrahlt der wahren Minne Strahl

Der wahren Liebe tröſtliche Erkenntnis
verſenkt ſich wunſchlos in das eigne Sein,
aus wunder Seele blutet das Bekenntnis:
Was du verlorſt, nur das iſt ewig dein.

Als Bleibtreu das Liederbuch, das dieſes Gedicht enthielt, eben für den Druck abſchloß, kam er mit einer jungen Dichterſchar in Berührung, die ſich vorgenommen hatte, mit Bewußtſein und Abſicht eine „Revolution" in der Litteratur zu erregen.

Zweites Buch.

Die litterariſche Revolution wird proklamiert.

Erſtes Kapitel.

Die lyriſche Freiſchar in Berlin.

Mit großen Worten begann die Vorrede zu einer Sammlung neuer Gedichte, deren Verfaſſer ſich in Berlin zu einer Gruppe gemeinſamer Kämpfer zuſammengeſchart hatten:

„Unſere Litteratur iſt überreich an Romanen, Epen, Dramen, an ſauber gegoſſener, feingeiſtiger, eleganter, geiſtreicher Lyrik, aber ſie hat mit wenig Ausnahmen nichts Großes, Hinreißendes, Impoſantes, Majeſtätiſches, nichts Gottliches, das doch zugleich die Spuren reinſter, intimſter Menſchlichkeit an ſich trüge! Sie hat nichts Titaniſches, nichts Geniales. Sie zeigt den Menſchen nicht mehr in ſeiner konfliktgeſchwängerten Gegenſtellung zur Natur, zum Fatum, zum Ueberirdiſchen. Alles Philoſophiſch-Problematiſche geht ihr ab. Aber auch alles Hartkantig-Sociale. Alles Urewige und doch zugleich Moderne. Unſere Lyrik ſpielt, tändelt."

Als Ausnahmen werden Lingg, Groſſe, Schack, Hamerling und beſonders Dranmor genannt, der geiſtvoll elegiſche Schweizer, der eigentlich Ferdinand von Schmid hieß (1823—1888).

„Aber wir brauchen nicht blindlings ſeiner Spur zu folgen. Der Geiſt, der uns treibt zu ſingen und zu ſagen, darf ſich ſein eigen Bett graben. Denn es iſt der Geiſt der wiedererwachten Nationalität. Er iſt germaniſchen Weſens, der all des fremden Flitters und Tandes nicht bedarf. Er iſt ſo reich, ſo tief, ſo tongewaltig, daß auf unſrer Leyer alle Laute, alle Weiſen anklingen können, wenn er in ſeiner Unergründlichkeit und Urſprünglichkeit uns ganz beherrſcht. Dann werden wir endlich aufhören, loſe, leichtſinnige Schelmenlieder und unwahre Spielmannsweiſen zum Beſten zu geben, dann wird jener ſelig-unſelige, menſchlich-gottliche, gewaltige, fauſtiſche Drang wieder über uns kommen, der uns all den nichtigen Plunder wieder vergeſſen läßt, der uns wieder welt- und menſchengläubig macht, der uns das luſtige Faſchingskleid vom Leibe reißt und dafür den Flügelmantel des Poeten, des wahren und großen, des allſehenden und allmächtigen Künſtlees um die Glieder ſchmiegt — den Mantel, der uns aufwärts trägt auf die Bergzinnen, wo das Licht und die Freiheit wohnen, und hinab in die Abgründe, wo die Armen und Heimatloſen kargend und duldend hauſen, um ſie zu troſten und Balſam auf ihre bluttriefenden Wunden zu legen. Dann werden die Dichter ihrer wahren Miſſion auch wieder bewußt werden:

Hüter und Heger, Führer und Tröſter, Pfadfinder und Wegeleiter, Aerzte und Prieſter der Menſchen zu ſein, und vor allem die, denen ein echtes Lied von der Lippe ſpringt, — ein Lied, das in die Herzen einſchlägt und zündet, das die Schläfer weckt, die Müden ſtärkt, die Frevler ſchreckt, die Schwelger und Wollüſtlinge von ihren Pfühlen wirft, brandmarkt oder wiedergeboren werden läßt! Vor allem alſo der Lyriker! ... In dieſer Anthologie eint ſich ein ſolcher Stamm von Lyrikern, die ſich das Gelübde auferlegt, ſtets nur dieſer höheren, edleren und tieferen Auffaſſung ihrer Kunſt huldigen zu wollen!"

Dieſe ſo großartig angekündigte „Anthologie" nannte ſich „Moderne Dichtercharaktere", und die ſoeben gehörte verheißungsvolle Stelle ſteht in der Einführung „Unſer Credo" von Hermann Conradi. Aber an dieſer einen Einleitung hatten die Herausgeber nicht genug. Es folgte noch eine weitere von Karl Henckell „Die neue Lyrik". Dieſer litteraturgeſchichtliche Titel läßt freilich vergebens eine eingehendere Darſtellung erwarten. Henckell ſagt dasſelbe wie Conradi, nur mit weniger Feuer und mit mehr Anmaßung und Rückſichtsloſigkeit gegenüber den älteren Zeitgenoſſen.

„Moderne deutſche Lyrik! Wer nennt mir drei andere Worte unſerer Sprache, in denen eine gleich tiefe Kluft gähnt zwiſchen dem wahren Sinne derſelben und dem Dinge, zu deſſen Bezeichnung ſie herabgeſunken ſind? In Wahrheit, es iſt ein trauriges Bekenntnis; aber wir haben in den letzten Decennien weder eine moderne, noch eine deutſche, noch überhaupt eine Lyrik beſeſſen, die dieſes heiligen Namens der urſprünglichſten, elementarſten und reinſten aller Dichtungsarten nur entfernt würdig wäre."

Ueberbietet Henckell ſo ſeinen maßvolleren Vorgänger in erkünſteltem Löwenton, ſo übertrumpft er ihn auch am Schluſſe noch. Conradi ſprach im Namen der Teilhaber ſeiner Anthologie — Henckell aber thut's gleich im Namen der ganzen neuen Jugend und endet mit der ungeheuren Zukunftsrenommage:

Hermann Conradi

„Auf den Dichtern des Kreiſes, den dies Buch vereint, beruht die Litteratur, die Poeſie der Zukunft, und wir meinen eine bedeutſame Litteratur, eine große Poeſie“....

Das Satyrſpiel, das diesmal ſonderbarerweiſe der Komödie folgte, beſtand darin, daß die ſchon vorher bekannten Dichter es durchaus ablehnten, mit der Anthologie übereinzuſtimmen. Sowohl Ernſt von Wildenbruch wie Wolfgang Kirchbach und Karl Bleibtreu erklärten ſehr bald öffentlich, daß ſie durchaus nicht zu dieſer „jungen Generation“ gerechnet zu werden wünſchten. Namentlich die beiden letztgenannten ließen es an Deutlichkeit in ihren Aeußerungen nicht fehlen, und die damals gerade von Joſeph Kürſchner gegründete „Schriftſtellerzeitung“ hallte wider von Erklärungen und Gegenerklärungen. — Und ſo tauchen denn aus der Fülle der Namen zunächſt die beiden Steuerleute des jungen Fahrzeuges vor uns auf: Conradi und Henckell. Wie ſie ſich in ihren Vorreden voneinander unterſcheiden, ſo auch in ihren Beiträgen. Conradi zeigt ſich ſchon hier als ein eigenartiger Charakter, als ein Ringer nach hohen Zielen, der die Bleigewichte einer unüberwindlichen Sinnlichkeit an ſeinen Füßen fühlt. Es iſt, als ob er ſein Ende vorausahnte, das ihn beſtimmte, an dieſen Bleigewichten zu ſtraucheln, denn trotz ſeines ſehnſüchtigen Aufſtrebens reißen ſie ihn willenlos hin.

„Was wir vollbringen, thun wir nach Schablonen,
und unſre Herzen ſchrein nach Gold und Dirnen,
und keinen giebt's, der tief im Herzen trüge
den Haß, der aufflammt gegen dieſe Lüge —
wir knieen Alle vor dem Götzen nieder
und ſingen unſrer Freiheit Sterbelieder.“

„Wir alle“, ſagt er, und nimmt ſich ſelbſt wenigſtens nicht aus. Das iſt der Ehrlichkeitszug in ſeinem Weſen, der ihn zweifellos vorteilhaft vor manchen ſeiner Genoſſen auszeichnet. Durch alle ſeine Lieder, in freien oder gebundenen Rhythmen, geht der wilde Hauch dieſes Kampfes, den er mit ſich ſelbſt ringt. Bald jubelt er auf:

„Aufſprang mir der Erkenntnis Freiheitsthor,
entſagt hab' ich jedwedem Tand und Flitter“ —

und bald wieder klagt er in echter Katzenjammerſtimmung nach durchzechter Nacht, die er mit ſeinem Leben vergleicht:

„Das war ein keck Erfaſſen
des Lebens in jauchzender Luſt —
Nun liegt's mir vor Augen ſo tot und ſo fahl,
aufſchreit in der Bruſt mir Titanenqual —

Als ſollte die Welt ich nun haſſen,
ſo ward mir nach all dem Erfaſſen
des Lebens in jauchzender Luſt!“

Und wenn er über eine verlorene Liebe ſich tröſten will, dann mahnt es ihn:

„Eins aber zieht mich nieder,
das laſtet wie ein Fluch,
das lähmt der Seele ſtolze Kraft,
der Hochgedanken Flug....

Und fragt ihr, was entfeſſelt
den wirren Qualenſtrom?
Die Sehnſucht, die da lechzt nach Glück,
nach Glück, das nur — Phantom!“

Und dieſer ewige Kampf des Hohen und Niederen in ſeiner Seele wird bald zum Leitmotiv ſeiner Dichtung überhaupt. Er ſammelte damals gerade ſeine Erſtlinge unter dem halb ehrlich klagenden, halb koketten Titel „Lieder eines Sünders".

Ganz anders Karl Henckell. In ſeinen glatten, reimgewandten Verſen ahnt man nichts von ſolchen ſelbſterlebten Kämpfen. Eingeführt hatte er ſich in demſelben Jahre durch ein ſonderbares Nachtſtück „Umſonſt" mit ſeltſam ausgeklügeltem Konflikt: Ein junges Mädchen will für die todkranke Mutter um jeden Preis die Medizin beſchaffen und verkauft dafür ihre Mädchenehre. Wie ſie aber mit dem ſo ſchrecklich erworbenen Gelde heimkehrt, iſt die Mutter bereits geſtorben. — Schnell folgte im Herbſt desſelben Jahres ein „Poetiſches Skizzenbuch"; und nun gab er eine Auslese deſſen, was da und dort veröffentlicht war.

Karl Henckell

Henckells Verſe ſchmiegen ſich leicht jedem Motiv an: von der Gottesverehrung und der Weltallſchwärmerei bis zu den Arbeitern an der Eſſe und bis zum Liebesleid. Immer bleiben ſie dabei glatt und ſauber, niemals werden ſie tief und feurig. Niemals machen ſie den Eindruck, daß ſie Selbſterlebtes ausſprechen.

Von der Größe des neu erſtandenen Reiches ſingt Henckell in herkömmlichen Tönen etwa:

„Hell ſchmettern die Fanfaren
durch Thal und Bergrevier:
Wer will die Treue wahren
dem deutſchen Reichspanier?
Wir heben hoch die Hände
und kreuzen Schwert mit Schwert;
nun hat die Schmach ein Ende:
Wir ſind der Väter wert!"

Ein anderes Mal führt er versgewandt, aber ohne beſondere Eigenart die bekannten pantheiſtiſchen Gedanken aus:

„An den Waſſern bin ich hingegangen,
feuchter Windhauch netzte meine Wangen.
Meine Seele, die das Licht verlor,
meine Seele ſchreit zu Gott empor.
Der im Wolkenkleid am Himmel ſchreitet,
der im Sturmhut durch die Lüfte reitet,
der aus grünen Wipfeln raunend winkt,
der aus Silberwellen plätſchernd blinkt,
der im Grashalm ſprießt, als Regen feuchtet,
der im Blitze ſchießt, als Sonne leuchtet:
Weltengeiſt, von dem auch ich ein Teil:
Schütte nieder deiner Gnade Heil!..."

Gern würde er ganz neue Töne anſchlagen, aber es gelingt ſelten. So verſucht er in einem Berliner Abendlied das Treiben und Lärmen in einer Großſtadtſtraße zu ſchildern, aber nach einem kurzen Anlauf wirklicher Anſchauungsmalerei löſt

ſich das Gedicht in ein wirres Aneinanderreihen platter Straßenredensarten auf. Und den arbeitenden Schmieden legt er Verſe in den Mund, wie:

„Und wenn ein Gott im Himmel nicht
den bangen Ruf verſteht,
dann ſtürm' herein, du Weltgericht,
wo alles untergeht!
Der Hammer ſinkt, die Eſſe ſprüht,
das Eiſen in der Flamme glüht!" —

Was aber ſind dieſe glatten Verſe — rein künſtleriſch betrachtet — neben der bittern Eindringlichkeit etwa des Hoodſchen Hemdenliedes, oder neben der warmen Innerlichkeit in Freiligraths „Im ſchleſiſchen Gebirge", oder neben der wilden Kraft von desſelben Dichters trotzigem „Proletarier-Maſchiniſten"?

Henckell beſchreibt ſogar den Kampf, den er mit ſeiner Leidenſchaft ringt, ſo als wenn er ihn mit anſähe, und wir durchleben ihn nicht mit ihm; aber er iſt voll Bewunderung ſeiner eigenen Größe:

„Wer bannt mich feſt, wer heißt mich raſten träg?
Wer ändert mir den ſelbſt erwählten Weg?
Frei iſt die Bahn und niemand darf mich zügeln,
ich ſtürme fort auf adlerſchnellen Flügeln.
Der Welten Räume meſſe ich zur Stund
von Himmelsfernen bis zum Höllenſchlund,
von Pol zu Pol — durch Höhen und durch Gründe,
von Gott zu Bel, von Menſchlichkeit zur Sünde" u. ſ. f.

So halten die beiden Vorredner der Sammlung nicht allzuviel von dem, was ſie verſprachen. Henckell entpuppt ſich als ein formgewandter Wort-Dichter, Conradi als Sänger ſeines eigenen Unterliegens.

Als eigentlicher „Herausgeber" aber hatte ein anderer gezeichnet, der denn auch den Reigen der Dichtungen eröffnet: Wilhelm Arent, ein verwöhnter Jüngling, dem die Verhältniſſe leider früh erlaubten, jeder inneren Ausbildung zu entſagen und nur zu „dichten". So war er denn erſt achtzehn Jahre alt, als er ſeine erſte Liederſammlung herausgab, und doch trug dieſe ſchon den Titel „Lieder des Leides". Auf eigene Koſten hatte er ſie drucken laſſen, und auf eigene Koſten ließ er ſie wieder einſtampfen. Aber ſchon im nächſten Jahre folgte eine zweite Sammlung, die kurz „Gedichte" überſchrieben war und nach Angabe des Autors ſchnell vergriffen war. Jedenfalls iſt ſie einem heutigen Beurteiler nicht mehr zugänglich. So müſſen wir uns denn, als an ſein Erſtlingswerk, an die dritte Sammlung halten, die den zweifellos ſchönen Titel trägt „Aus tiefſter Seele". Hermann Conradi hatte auch hier ſchon das Geleitwort geſchrieben und nennt es ein „Büchlein, das eben, weil es ein äußerſt zart und fein beſaiteter Poet geſchaffen, nur ſolchen verſtändlich ſein kann, die ſich trotz Alltagsſtaub und Daſeinskampf die elementaren Seelengewalten, die natürlichen Triebe und Gefühle in ungeminderter Reinheit, Stärke, Lauterkeit und Fülle zu erhalten gewußt".

Nun das iſt wieder viel, ſehr viel geſprochen; wird hier die Prüfung Stich halten?

Der erſte Blick fällt auch hier wieder auf die Ueberſchriften und — ſiehe da! — der Zwanzigjährige überſchrieb das erſte „Buch" dieſer neuen Lieder „Weltmüdigkeit". Und ein paar willkürlich herausgegriffene Strophen ſagen:

„Es iſt verklungen,
was ich geliebt,
was ich beſungen,
was mich betrübt,

all Drängen und Treiben
empor zur Pracht,
all Haften und Bleiben
im Dunkel der Nacht."

Und eine andere lautet:

„Was ich gewollt,
war eitel Wahn,
was ich geſollt,
hab' ich nicht gethan.

In ew'gem Schwanken
von Pol zu Pol,
in Sturm ohne Schranken,
nur war mir wohl.

So hab ich, zernichtet
vom Quell des Lichts,
mich hinübergedichtet
ins raumloſe Nichts."

Sind das nun wirklich „elementare Seelengewalten"? Sind das „natürliche Triebe und Gefühle in ungeminderter Reinheit, Stärke, Lauterkeit und Fülle?" Oder ſind das — im Munde eines Zwanzigjährigen! — nicht Beweiſe für ein zwar poetiſch empfindſames, aber krankes Gemüt? —

Das zweite Buch „Liebe" ſcheint ſchon eher für das Alter des Sängers zu paſſen. Aber darin beginnt gleich das zweite Lied mit altherkömmlichen Bildern von Blüten, Tau und Roſenduft, um dann von Genuß und von heißem Blut zu reden. Iſt das ein elementarer Dichter, der ſeine Roſen- und Gelbveiglein-gefühle mit der Laterne beleuchtet? —

Das dritte Buch bietet uns „Natur und Stimmung". Auch eine ſolche halten wir feſt:

„Nacht iſt's. Trüb flattert der Ampel Licht,
des Mondes Schein durch die Fenſter bricht.

Wir ſitzen im Kreis beim feſtlichen Mahl,
von Hand zu Hand geht der duft'ge Pokal.

Wild üppige Zecher ſind wir zumeiſt,
manches Witzwort ſprüht von Geiſt zu Geiſt.

Dazwiſchen tönt der Dirnen Gelach,
das klingt ſo gell, das klingt ſo jach....

O tolles Schwelgen im Ueberfluß!
immer ſüßer berauſcht uns der Sinnengenuß,

o noch in nächſter Stunde vielleicht
der Tod über unſere Häupter ſtreicht. —

Uns kümmert es nicht, Bruſt wogend an Bruſt,
ſo laßt uns ſterben im Taumel der Luſt!

Ich glaube kaum, daß jemand wirklich hier von dämoniſchen Flammen etwas zu verſpüren vermag. Statt mitten darin zu ſtehen, hingeriſſen von bacchantiſchem Taumel, ſteht der Sänger viel mehr mit blaſiertem Kritikergeſicht daneben und freut ſich über ſich ſelbſt, daß er ſo ſündhaft ſein kann.

Freilich birgt die Sammlung auch Beſſeres, ja ſogar Schönes, namentlich in dem vierten Buche „Pantheismus":

„Ich kehre zu den Sternen
mein thränend Angeſicht;
wie grüßt aus ſel'gen Fernen
ſo mild ihr ſüßes Licht.

Fortdämmern alle Schranken,
ſtumm blüht die Seele auf;
ein Meer von Gottgedanken
trägt mich hinauf, hinauf.

Ich ſchweb' im weiten Raume
urfrei und ſchmerzenslos,
ich web' in wonnigem Traume
alleins im ewigen Schoß." —

Aber die Schönheit liegt auch hier nur im weichen Verdämmern; alles in allem iſt Arent ein traumſeliger Jüngling, der ſich verausgabt, ehe er etwas Wertvolles in ſich aufgenommen, der mit großer Leichtigkeit die poetiſche Stimmung trifft, aber krankhafte Willenloſigkeit mit jugendlicher Blaſiertheit vereinigt und ſich dabei ſo gern als Löwe friſieren laſſen möchte! Den Geiſt ſeiner inneren Schwächlichkeit aber hat er auf der erſten Seite der Anthologie ausgeſprochen in den Strophen auf „Des Jahrhunderts verlorene Kinder", deren Schluß lautet:

„Chaotiſche Brandung wirr uns umtoſt,
verzehrt von dämoniſchen Gluten;
von keinem Strahl ewigen Lichtes umkoſt
müſſen wir elend verbluten."

Dies iſt alſo der dritte der Herausgeber. Doch unter den Mitarbeitern treffen wir kräftigere Naturen. Da bietet ſich zunächſt Oskar Linke als Freund des Griechentums. Er gehörte freilich kaum noch unter die jüngſten Deutſchen. Geboren zu Berlin am 15. Juli 1854 war er als ein Mann von dreißig Jahren unter die Schar der Stürmer geraten, aber er ſelbſt war nie ein Stürmer. Als ſtudierter Archäolog ließ er am liebſten die Wunderwelt von Hellas wieder aufleben. Neben ſeiner Dichtung „Jeſus Chriſtus" hatte er durch „Mileſiſche Märchen", durch ein „Bild des Eros", durch einen Leukothea-Roman, durch eine der unzähligen Neudichtungen von „Eros und Pſyche" ſich bekannt gemacht, und nur nebenbei hatte er ſich einmal in Berliner Idyllen „Aus dem Paradieſe" verſucht. Ein Meiſter der Form, beherrſcht er jedes antike Versmaß; oft aber auch kleidet er die alten Stoffe in eine moderne Form.

Eine ſchöne Probe ſeines Könnens giebt er in der Anthologie in einer Elegie, die ſeine Sehnſucht nach alter Griechenſchönheit und mittelalterlichem Kaiſerglanz gleichmäßig bezeugt:

„Kennſt du das Zauberland,
das fern im Süden liegt,
das leis im ew'gen Schlummer
die Meereswelle wiegt?

Hier blüht noch der Orangen-
und Myrtenhain ſo ſchön,
hier ſchimmert noch ſo blendend weiß
der Schnee auf Bergeshöh'n.

O ſiehſt du, wie die Welle
als wie ein kleines Kind
umkoſt, umſpielt das Eiland
ſo weich, ſo ſchmeichelnd lind?

Wohl liegt der Schnee ſo blendend
hoch um des Aetna Firn,
und doch wie Trauer ſtill und groß
umweht's der Inſel Stirn. . . .

Und hörſt du, was die Welle
noch heute traurig ſingt,
was traurig widerhallend
zum hohen Norden klingt?

Hier ſchlummert in zwei Särgen
ein goldner Kaiſertraum,
der einſt umſpinnen wollte
den ganzen Erdenraum."

Gleichfalls finden ſich Töne von urſprünglicher Friſche bei dem Oeſterreicher Friedrich Adler, der — ſchon ſiebenunddreißigjährig — damals als Lyriker hervortrat und unter die jüngſten geraten war. Mit warmem volkstümlichen Pathos beginnt er ſein Lied für die Deutſchen in Oeſterreich:

„Laßt laut die Töne klingen
wie mächtig drohnend Erz,
aufſchreckend ſoll'n ſie dringen
in jedes ſchwankende Herz;
dem Schwerte gleich ſoll's wettern,
das Wort, gewaltigen Streichs,
das Kampflied ſoll erſchmettern
den Deutſchen Oeſterreichs!"

Aber ſchlicht und einfach läßt er die Arbeiter nach mißlungenem Streik ſprechen:

„Wir ſchweigen ſchon, ihr habt gewonnen,
ihr Männer von Geſetz und Recht,
und ſicher ſeid ihr eingeſponnen
in neuer Ordnung eng Geflecht.
Wir ſchweigen ſchon. Stolz dürft ihr zeigen,
wie ihr gebeugt, was euch bedroht:
Wir ſchweigen ſchon und werden ſchweigen,
allein uns hungert! Schafft uns Brot!

Auch den übrigen Teilhabern der Anthologie läßt ſich zum größten Teil mehr oder weniger Talent nicht abſprechen. So iſt der Berliner Johannes Bohne glücklicher, wenn er in ſtürmiſchen Oden-Rhythmen die neue Weltanſchauung preiſt, als wenn er in gut gemeinten, aber allzu blaſſen Bildern aus dem Leben den „Spielmann" oder den „Bettler" zu ſchildern verſucht, ohne Eigenartiges bieten zu können. Der Hildesheimer Oskar Hanſen, der ſich damals in Wien dem Buchhandel gewidmet hatte, war mit ſeinen einundzwanzig Jahren lebensſatt. In glatten Verſen bekennt ſich auch der Hannoveraner Alfred Hugenberg, damals ein noch ganz ungedruckter Rechtsſtudent, zu der modernen Weltanſchauung. Eigenartiger zeigt ſich Richard Kralik in Wien in ſeinem nur allzulangen Gedicht von der tanzluſtigen Riccionella, die keinen Tänzer finden kann, bis ſie allein in der Tarantella raſt und nun Sonne, Mond und Sterne über ihr tanzen. Der Wiener Joſef Winter iſt ein weiches Empfindungstalent, das gerne von Lenz und Liebe ſingt und ſich aus dem „Phäakenſonntag" des Wiener Prater heraus flüchtet. Sein Landsmann Fritz Lemmermayer, mit Stolz als Verfaſſer des hiſtoriſchen Romans „Der Alchymiſt" genannt, zeigt ſich als Lyriker in verzweifelnder Hoffnungsloſigkeit. Friſch iſt die Begabung Oskar Jerſchkes, des Redakteurs der Kyffhäuſer-Zeitung, wo er ſich religiöſen und politiſchen Stoffen zuwendet, und Karl Auguſt Hückinghaus iſt ein formgewandter Gedankendichter. Erich Hartleben führt ſich als Nachahmer antiker Oden ein, Georg Gradnauer verſucht ſich in unvollendeten Meſſiaspſalmen, und H. E. Jahn reimt noch trocken und ſchwunglos. Aber Einer iſt darunter, deſſen Dichtername damals ſchon in die Reihe der Erſten nicht nur ſeiner Zeit geſtellt werden konnte: Arno Holz.

Man kann ſagen, daß in ſeiner Dichtung das That wurde, was die Stürmer und Dränger erſtrebt hatten. Seine Form iſt ſo rein, ſeine moderne Geſtaltungskraft ſo ſtark wie nur bei beſten Dichtern der vorgegangenen Generation; aber er brachte auch alles das mit, was die neue Generation verlangte: tiefes ſoziales Mitempfinden, klarſte Anſchaulichkeit und moderne Weltanſchauung. Schnell hatte er ſich von der erſten Liederſammlung „Klinginsherz" heraufgearbeitet. Deutſche Weiſen gab er mit ſeinem Freunde Jerſchke zuſammen heraus, und nun lieferte Holz für die Anthologie auserleſene Prachtſtücke. Gleich ſein humoriſtiſches Frühlingslied zeugt von Eigenart:

O wie ſo anders als die Herren ſingen,
ſtellt ſich der Lenz hier in der Großſtadt ein!
Er weiß ſich auch noch anders zu verdingen
als nur als Vogelſang und Mondenſchein.
Er heult als Südwind um die morſchen Dächer
und wimmert wie ein kranker Komödiant,
bis licht die Sonne ihren goldnen Fächer
durch Wolken lächelnd auseinander ſpannt.

In urſprünglicher Verquickung von Humor, Satire und Wehmut entrollt er in Verſen, die von ſelber durch alle Hinderniſſe hüpfen, das unendlich mannigfaltige Bild der Großſtadt im Lenz.

Und wie wunderbar natürlich und zart ſchildert er in ſeinem „Sonntagsidyll" die junge Liebe zweier anſpruchsloſer Menſchenkinder. Er kommt in das Zimmer der Braut:

Zum Schmaus gedeckt ſtand ſchon ein kleiner Tiſch,
grau hinterm Spiegel ſteckt ein Federwiſch.
Doch unbekümmert um die neuſte Mode
ſtand dicht dabei die ältliche Kommode,
und unter einem Kreuz von Elfenbein,
das Bild von einem toten Mütterlein....

Drauf, wie ich mich ſchon oft ließ unterjochen,
ſollt' ich auch heute mit Dir Kaffee kochen.
Ich lärmte; doch was half mir mein Proteſt?
Ein kußerſticktes Lachen war der Reſt!
Und als ein vielgewandter junger Dichter,
hielt ich gewandt Dir nun den Kaffeetrichter,
natürlich ging das „noch einmal ſo gut".
Sieh hier das Lied: „Was man aus Liebe thut"!
Wir ſchmeckten, wechſelnd prüfend mit den Zungen,
und endlich war der große Wurf gelungen.
Zwar war das Tiſchtuch nur von grobem Zwilch,
doch fehlte weder Zucker drauf noch Milch.
Und dampfend füllten nun die braunen Maſſen
die goldumränderten Geburtstagstaſſen.
Des Tränkleins Wirkung aber kommt und geht,
bis ſich das Zünglein wie ein Mühlrad dreht:
Was Stift und Tinte, Häkelzeug und Maſchen!
Wir waren heut' zwei rechte Plaudertaſchen!
Du ſchwärmteſt von dem neuſten Ausverkauf,
ich aber ſchlug ein kleines Büchlein auf
und las Dir Lieder vor von Schack und Keller,
und überſah auch nicht den Kuchenteller.

So ſaßen wir — zwei große Kinder — da,
bis rot der Abend durch die Scheiben ſah,
und tappten dann hinab die dunklen Stiegen
um noch ein Stündlein vor das Thor zu fliegen....

So ſtehen dem Dichter Holz für die Kleinmalerei Witz und Ernſt zu Gebote, Beobachtungsgabe und ein warmes Herz, das vor allen Dingen nie bei dem kalt Erſchauten ſtehen bleibt, ſondern dem Gemüt und den Gedanken Richtung giebt. So ſtellt er ein andermal lebensvoll zwei „Bilder" einander gegenüber. In dem

einen malt er mit ſeiner ganzen Kunſt der feinen Stimmungsgebung das Innere eines Palaſtes, wo alles auf den Zehen ſchleicht, der Hausherr — Excellenz und Parlamentarier — die Reichstagsſitzung verſäumt, und alles bebt und ſeufzt und nach Himbeer und Limonade läuft, weil, wie der Schluß erſt offenbart, die gnädige Frau — Migräne hat; während in dem anderen Bilde eine armſelige Dachwohnung, „fünf wurmzernagte Treppen" hoch, ihr ganzes Elend entfaltet, in dem eine Mutter unter weinenden Kindern liegt — tot, weil der Arzt zu ſpät geholt wurde. Am wärmſten und vollſten aber klingt die Mitleidspoeſie des jungen Meiſters aus in dem Gedicht: „Meine Nachbarſchaft":

„Mein Fenſter ſchaut auf einen düſtern Hof,
auf ſchmutz'ge Dächer und auf ruß'ge Mauern.
Doch wer, wie ich, ein Stückchen Philoſoph,
läßt darum ſich noch lange nicht bedauern.
Ein wenig Luft, ein wenig Sonnenlicht
dringt ſchließlich auch durch ſeine trüben Scheiben;
zu hungern und zu frieren brauch' ich nicht,
und all mein Thun iſt nur ein wenig Schreiben.

Ein wenig Schreiben, wenn ich ſtundenlang
mich einlas in die Wunderwelt der Alten,
bis endlich, endlich es auch mir gelang,
was ich gefühlt, zum Wohllaut zu geſtalten.
Dann fließt es um mich wie ein Heil'genſchein,
und mir im Herzen bauen ſich Altäre,
ſo könnt' ich glücklich und zufrieden ſein,
wenn, ach, nur meine Nachbarſchaft nicht wäre.

Kein Schwärmer iſt es, der die Flöte liebt,
und auf ihr nur: „Des Sommers letzte Roſe",
kein Tanzgenie, das ewig Stunden giebt,
auch kein klavierverrückter Virtuoſe:
Ein armer Schuſter nur, der nächtens flickt,
wenn längſt aufs Dach herab die Sterne ſcheinen,
indeß ſein Weib daneben ſitzt und ſtrickt,
und ſeine Kinderchen vor Hunger weinen.

O Gott, wie oft nicht ſchon hat dieſer Laut
mich mitten aus dem tiefſten Schlaf gerüttelt,
und wenn ich halbwach dann mich umgeſchaut
hat wild es wie ein Fieber mich geſchüttelt.
Des Mädchens Schluchzen und des Knaben Schrei
und ganz zuletzt des Säuglings leiſes Wimmern —
Mir war's, als hörte ich da nebenbei
drei kleine ſchwarze Bretter zimmern.

Mir war's als rollte dumpf dann vor das Haus
der nur zu wohl bekannte Armenwagen,
und jene Bretter trugen ſie hinaus
und luden ſie in ſeinen düſtern Schragen;

der Kutſcher aber nahm noch einen Schluck
und peitſchte fluchend ſeine magern Schinder,
und übers Pflaſter dann ging's Ruck auf Ruck,
und ach — noch immer wimmerten die Kinder!

Und immer, immer noch klang's mir im Ohr,
wenn ſchon der Morgen durch die Fenſter blickte,
und mir ums Auge hing ein Thränenflor,
wenn ich dann ſtumm mein Tagewerk beſchickte.
Was half mir nun mein „Stückchen Philoſoph"?
In Trümmer fiel, was ich ſo luftig baute!
doch that's das Haus nicht, nicht der düſt're Hof,
nein, nur die abgebroch'nen Kinderlaute....

Ja, das iſt wirklich der Entwickelungsgang des Dichters geweſen. Er, der im kleinen Städtchen Raſtenburg geboren war, kam in jungen, eindrucksfähigen Jahren nach Berlin, und wie die urſprüngliche Naturpoeſie ſeiner begeiſterungsfähigen Feuerſeele hier in der That durch den Anblick des ſozialen Elends von einer neuen Art ſozialer Poeſie abgelöſt wurde, das ſchildert er mit ſeinem ganzen Schmelz in den Verſen ſeines „Tagebuchblattes":

Nur manchmal, manchmal noch durchziehen
ſein Herz, das nach Erlöſung ſchreit,
die grünen Waldhornmelodien
der längſt verrauſchten Kinderzeit.

Dann ſtöhnt er auf und ſeine Hände,
preßt er verzweifelt vors Geſicht,
und rings die weißgetünchten Wände
erzittern, wenn er ſchluchzend ſpricht:

„O Poeſie, du heilig ſchöne,
von Thränen iſt mein Herz durchnäßt,
weil du den treuſten deiner Söhne
in Nacht und Not verkümmern läßt.

Ich war ein Kind und ſprach: O ſchütte
dein Füllhorn golden in mein Lied,
und laß mich knieen in einer Hütte,
auf die der Stern der Liebe ſieht.

Ja, laß auf einem weißen Zelter
mich fliegen in den Sonnenſchein,
laß aus des Lebens Freudenkelter
mein Herzblut ſprüh'n als Liederwein.

Du ſchwebeſt ſegnend durch die Lüfte,
ich hab' dir ſelig nachgeblickt,
und Lenzgeldlicht und Blütendüfte
haſt du mir lächelnd zugenickt.

Und doch! Und doch! Du haſt gelogen!
Dein Lächeln war ein ſchönes Gift!
Du haſt mich um mich ſelbſt betrogen!
Dein Herz iſt ſchwarz, wie deine Schrift!

Du gabſt mir einen wilden Rappen,
Umſchnüreteſt meine Bruſt mit Erz,
und unter Thränen in mein Wappen
haſt du geſtickt ein blutend Herz."

Das iſt in der That ſelbſtdurchlebter Zeitgeiſt in wirklicher, ungewollter Poeſie. Der Schmerz der Zeit und das Erlebnis des Einzelnen, hier war es in einer ehrlichen Perſönlichkeit eins geworden; und wie leuchtende Golddiademe ſtrahlen die Lieder von Arno Holz aus der Anthologie hervor, die unter ſo viel Mittelmäßigem und Erfreulichem — hier durch einen wirklich Großen im Geiſteslande zum Bedeutungsvollen geadelt wurde. Freilich nur wenigen wurde die Anthologie bekannt, und noch weniger Leſer hatten die früheren Sammlungen Holz'ſcher Poeſien geleſen. Noch fehlte der große Sturm der Maſſen, der einzig die Welt aufzurütteln vermag aus ihrer Gleichgültigkeit gegen ſtille, große, echte Kunſt — und ſpäter als

dieser Sturm kam, da zerfetzte er die schönen jungen Frühlingstriebe dieses kraftschwellendsten unter den jüngsten Dichterstämmen, und der kalte Reif erstarrender Theorie senkte sich frostig und vernichtend auf seine Blüten.

Vorderhand war der Eindruck der Anthologie nicht der gewünschte. Auf die Kritiker in den Tageszeitungen mußten mit Recht die Henckell'schen Renommistereien verstimmend wirken. Ein Herausgeber, der alle werdenden Talente zu kennen meint und die Zukunftslitteratur auf zwei Dutzend ihm mehr oder weniger zufällig bekannte Namen einschränken will! — Trotzdem fehlte es auch nicht an wohlwollenden Beurteilern, und namentlich der Redakteur der Romanzeitung Otto von Leixner, der ja schon so manches Gedicht aus diesem Kreise veröffentlicht hatte, bemühte sich vorurteilslos zu sein. Auffallend war es aber, daß innerhalb dieses Kreises selbst das gegenseitige Anklagen alsbald begann — in den schon erwähnten Erklärungen und Gegenerklärungen.

So hatte die Anthologie wohl Staub aufgewirbelt, aber doch nur in den engsten litterarischen Kreisen. Auf ein weiteres Publikum wirkte sie gar nicht. Und doch war sie wirklich der erste Anstoß gewesen zu einer revolutionären Bewegung, die nun schnell ihren Fortgang nahm.

Kurz vor dem Weihnachtsfeste des Jahres 1884 waren die „Modernen Dichtercharaktere“ mit Hochdruck herausgebracht worden. Die Herausgeber entschuldigten etwaige Lücken mit dieser Eile. Schon ein Vierteljahr später sammelten sich die Teilnehmer unter dem Banner eines älteren Genossen zu gemeinsamer Arbeit an einer Zeitschrift; es waren die „Berliner Monatshefte für Litteratur, Kritik und Theater“, die Heinrich Hart am 1. April 1885 eröffnete und in üblicher Weise mit volltönendem Pathos ankündigte. „Ein Blatt, das in umfassender Weise die deutsche Litteratur der Gegenwart berücksichtigt, besteht in Deutschland nicht.“ Nun sollte es geschaffen werden durch Herrn Heinrich Hart und die Seinen. Aber als Cliquenblatt war es doch nicht gedacht:

„In der Wahl unserer Mitarbeiter lassen wir nur eine Schranke gelten, die Schranke des Talentes gegen die Mittelmäßigkeit. Eine Schule zu bilden, liegt uns fern; Realismus, Naturalismus, Idealismus und alle sonstigen Ismen haben als Embleme keinen andern Wert als den für die Persönlichkeit. Wir unsrerseits kennen nur eine Poesie: die Poesie des Genies, des Talentes, und nur einen Feind: die Mittelmäßigkeit, den sich vordrängenden Dilettantismus. Die Poesie des Genies war zu allen Zeiten realistisch und doch auch idealistisch; sie atmete von jeher Wahrheit, Quellfrische und Natur, sie wandte sich stets an den ganzen, gesunden, ringenden Menschen, an alles das, was in uns zur Höhe, was in die Tiefe strebt. Die Arbeit der Mittelmäßigkeit aber sucht heute wie früher den Tagesbeifall der Unreifen und Verlebten, des Kaffeekränzchens; sie war immer Spielerei, Mache und Lüge, von außen geleckt, zierlich, moralisierend; im Innern faul, unsittlich, kraftlos und hohl. — Es giebt daher nur einen Kampf, der der Mühe wert wäre, der Kampf für das Genie, für das echte Talent...“

Treffender und besser kann man gewiß nicht von der Poesie reden. Aber gerade darum konnte die Zeitschrift nicht das werden, was sie werden wollte: ein lebensfähiges Organ der jungen Geisteswelt. Denn in der modernen Welt dringt in die Oeffentlichkeit nur, was Aufsehen erregt, und Aufsehen erregt nur das Einseitige oder das Barocke. Wer in gärenden Zeiten vorurteilslos alles Werdende prüft, der gewinnt keinen Anhang in der Gegenwart, sei er nun Kritiker oder

Dichter. Dazu kam nun freilich auch, daß niemand persönlich ungeeigneter zur Herausgabe dieses Blattes sein konnte, als Hart, der als Dichter reich begabt, in seiner wirtschaftlichen Position aber damals so wenig gefestigt war, daß er nicht die Fähigkeit besaß, mit dem nötigen Takt und der nötigen Unabhängigkeit der ihn umgebenden jungen Schar der Korybanten oder seinen andern Mitarbeitern gegenübertreten zu können. So lebten denn die Monatshefte nur ein halbes Jahr. Daß sie in dieser kurzen Zeit von künstlerischem Standpunkte aus nicht ohne Geschick geleitet waren, darf man nicht verkennen. Unter den Mitarbeitern waren wirklich viele Talente aus der jüngeren und älteren Generation vereinigt. Ja, ein Greis, der sein Lebenlang allem Cliquenwesen ferngestanden hatte, der formbeherrschende, gedankenreiche Graf Schack, wurde an seinem siebzigsten Geburtstage in dieser Zeitschrift gefeiert.

Auch unter den Mitarbeitern stehen die damals bei der Jugend beliebten älteren: Heiberg, Bulthaupt, Wildenbruch, Hamerling, Lingg und Roquette, Richard Voß neben den mittleren Bleibtreu, J. Hart, Kirchbach und neben den Jüngsten aus der Anthologie: Linke, Hartleben, Hugenberg, Henckell, Kralik, Conradi u. s. w., zu denen sich noch Ferdinand Avenarius gesellte, der Verfasser der formschönen Gedichte „Wandern und Werden" (1881) und einer vortrefflichen Anthologie: Deutsche Lyrik (1884), sowie Richard von Hartwig, der namentlich durch seine geistreichen Weltmärchen (1886) bekannt wurde, ferner: Mackay, Johannes Proelß, Graf Stadion, Conrad Telmann, Ludwig Fulda und eine Kollegin Alberta von Puttkamer. Lemmermayer hat schon die Wandlung durchgemacht, die ihn aus einem mit der Form allzusehr ringenden Poeten in einen klaren, geistreichen Kritiker umwandelt, wie sein „Theaterbericht aus Wien" und namentlich die meisterhafte Beleuchtung von Paul Heyses, damals Aufsehen erregender Tragödie „Don Juans Ende" zeigte.

Solche Theaterbriefe wurden aus Berlin, Budapest, Dresden, Frankfurt a. M., Görlitz, Hannover, Kassel, Leipzig, München, Oldenburg, Prag, Stettin, Stuttgart und, wie gesagt, aus Wien geliefert und zeigen allerdings ein erstes thatkräftiges Inangriffnehmen der Ideen einer „Theaterrundschau". Näherte sich hier das Programm des Gründers der Verwirklichung, so mußte der von vornherein unmögliche Gedanke im Keime ersticken, durch die Kritik aller in guter und schlechter Hinsicht hervorstechenden Schöpfungen „einen Ueberblick zu bieten über das gesamte Gebiet des heutigen nationallitterarischen Schaffens". Es blieb natürlich bei einzelnen Aufsätzen und Kritiken, die im allgemeinen Wohlwollen und Anstand zeigen. So geht durch die ganze Zeitschrift kein eigentlich revolutionärer Zug, sondern der Gedanke ruhig klarer Fortentwicklung. — In einem Aufsatz über historische Romane weist Oskar Linke die bei der Jugend herrschende Anschauung zurück, als sei diese Litteraturgattung eine Modekrankheit, und Heinrich Hart bekämpft eine briefliche Aeußerung des alternden Ibsen, als sei der Vers nicht mehr zeitgemäß; aber Hart kommt zu keiner klaren Auffassung dessen, was er im Gegensatz zur alternden Generation anstrebt. Er will etwas Neues und scheut sich vor dem, was sich ihm als neu darbietet:

„Nicht das ſchlechteſte Kennzeichen unſerer Zeit iſt das Ringen um eine neue Geſellſchaftsordnung, ein Ringen, das alles Herrliche und alles Gemeine im Menſchen entfeſſelt. Wie könnte der Dichter dieſem Kampfe fernbleiben? ... Iſt es ſeine Sache, den Brand zu ſchüren, den Materialismus zu ſtärken, der hüben und drüben alles Heil in der Häufung der leiblichen Genüſſe erblickt? Iſt es ſeine Sache, in den Schrei Brot, Brot! einzuſtimmen, und wäre der Schrei auch noch ſo berechtigt? Nein! und dreimal nein; mit Gedichten ſchafft man kein Brot, und deshalb ſoll der Dichter als Dichter weder Sozialdemokrat noch Ariſtokrat ſein, ſondern Sozial-Idealiſt; wieder und immer wieder ſoll er die Kämpfenden darauf hinweiſen, daß der Menſch nicht allein vom Brot lebt, daß er nur ein Tier bleibt, auch wenn er nur eine Stunde des Tages zu arbeiten hat und nichts von den lebendigen Quellen des Idealen weiß, daß die leuchtende Sonne des Glückes am Himmel ſteht und nicht von irdiſchen Lämpchen ausſtrahlt..."

Sehr gut! — aber ſind dieſe Gedanken neu? Was iſt darin revolutionär? Sind ſie nicht der beſte Beweis dafür, daß der Geiſt der Poeſie, wenn er idealiſtiſch erfaßt wird, zu allen Zeiten derſelbe war? Sind Harts Worte nicht nur eine Umſchreibung für Schillers: „Und die Sonne Homers, ſiehe, ſie leuchtet auch uns"?

So ſtellten ſich denn die „Berliner Monatshefte" zwiſchen die Parteien. Die große Menge der Leſer beleidigte die Anmaßung, und die Durſtigen fanden keine Befriedigung. Der kaum erwählte Führer der jungen Rebellen mußte erfahren, was noch jeder in ſeiner Lage erfuhr, daß nämlich in jeder Revolution nur die radikalſte Partei ſteigen kann, um ſogleich ſelbſt wieder zu weichen, ſobald eine noch radikalere ihr Haupt erhebt. So ging es auch hier. Schon im Oktober desſelben Jahres, da Heinrich Hart ſeinen Feldherrnſtab ergriffen, mußte er ihn niederlegen. Er überwies ſeine Leſer und Mitarbeiter in einem Nachwort der „Geſellſchaft". Dieſe Zeitſchrift aber, die gleichfalls eben erſt gegründet war, führt uns nach München.

Zweites Kapitel.

Die Gründung der „Geſellſchaft" in München.

In der Iſarſtadt war der Gegenſatz der Alten und Jungen, wie wir ja wiſſen, immer noch weſentlich durch die Stellungnahme Paul Heyſes beſtimmt. Als nun Wolfgang Kirchbach einmal in einem Aufſatz für Martin Greif, den lange Verkannten, eine Lanze brach, ſo brauchte er dabei die Worte:

„Leiſe, aber ſtetig hat ſich mit dem Heranwachſen jüngerer Geſchlechter eine neue Erkenntnis für das Dichteriſche herausgebildet, leiſe und allmählich, aber ſicher verbreitet ſich dieſe Erkenntnis wie ein ausgeplaudertes Geheimnis, und bald wird ſie ein Beſitz der Beſten ſein und eine Zeit für die Kunſt originaler Lebenserfaſſung und Wortdichtung heranbrechen."

Hierin erblickten die Anhänger des großen Novelliſten wieder eine Parteinahme gegen dieſen, und Profeſſor Moritz Carriere nahm Gelegenheit, in einem Artikel der „Deutſchen Revue" ſich grundſätzlich gegen Kirchbach auszuſprechen. Das veranlaßte nun die „drei ſeligen Faune", ſich die längſt geplante eigene Zeitſchrift wirklich zu ſchaffen. Conrad, ſchnell entſchloſſen wie immer, wurde ſelbſt

Verleger und Herausgeber, und am 1. Januar 1885 ging das erste der grünen Hefte der neugegründeten „Gesellschaft" in die Welt hinaus mit einer Einführung, die Conrads Urheberschaft schon in den ersten Sätzen verriet:

Unsere „Gesellschaft" bezweckt zunächst die Emanzipation der periodischen schöngeistigen Litteratur und Kritik von der Tyrannei der „höheren Tochter" und der „alten Weiber beiderlei Geschlechts"; sie will mit jener geist- und freiheitmörderischen Verwechslung von Familie und Kinderstube aufräumen, wie solche durch den journalistischen Industrialismus, der nur auf Abonnentenfang ausgeht, zum größten Schaden unserer nationalen Litteratur und Kunst bei uns landläufig geworden. — Wir wollen die von der spekulativen Rücksichtsnehmerei auf den schöngeistigen Dusel, auf die gefühlvollen Lieblingsthorheiten und moralischen Vorurteile der sogenannten „Familie" (im weibischen Sinne) arg gefährdete Mannhaftigkeit und Tapferkeit im Erkennen, Dichten und Kritisieren wieder zu Ehren bringen." ...

Die Mitarbeiter fanden sich schnell. Natürlich gehörte Martin Greif zu den ersten. In der zweiten Nummer sang er in seinen „Deutschen Epigrammen":

„Dies ist die endliche Frucht der leichterworbenen Bildung,
daß es nur Schaffende noch, nicht auch Genießende giebt.
Alles zu leisten, getraut sich ein jeder, und jeder nur stümpert:
An die besondere Kraft glauben die Menschen nicht mehr.
Buntheit ersetzt den Gehalt und die Formen ein fertig Gepräge,
was ursprünglich erscheint, gilt als verwegen und schroff.
Alles Bedeutende sinkt in der Schätzung; die Kunst entfliehet;
was die Seele sonst sang, ahmen die Lippen nur nach."

Als einer von der alten Garde stellte sich Hermann Lingg ein, der gleich Alfred Meißner Gedichte beisteuerte. Die kampfmutige Friedensfreundin Bertha von Suttner lieferte ihr erstes Probeblatt aus dem „Inventarium einer Seele", und als realistische Schriftstellerin gesellte sich auch bald Frau von Kapff-Essenther dazu. Seine eigentümlichen Ideen über „Natürliche und vernünftige Zuchtwahl in der Menschheit" verfocht G. Christaller (geboren zu Akropong am 10. Dezember 1857), der sie soeben in einem starken Bande niedergelegt hatte, auch in der Zeitschrift. Er verlangte, daß eine Aristokratie aus den guten und tüchtigen Menschen sich bilden, daß die harmlosen Dummen von Kirche und Staat bevormundet werden, die Schlechten hinausgeärgert, das Zweikindersystem eingeführt und die „Mißgeburten" getötet werden sollten.

So war rücksichtslose Ueberkraft das Kennzeichen der neuen Zeitschrift. Conrad selber verteidigte immer wieder seinen Heiligen aus Frankreich. In jeder Bücherbesprechung kämpfte er mit im „Zolakrieg". An drastischer Derbheit ließ er's nicht fehlen, in Epigrammen, wie:

Naturalismus? — Ich muß gestehen,
nur Schmutz und Fäule giebt's zu sehen
in Eurer natürlichen Kunst und Dichtung;
Es stinkt! Das ist Eurer Wahrheit Wesen!

„So hast du mit der Nase gelesen,
nicht mit dem Verstand? .... Ist auch eine Richtung!"

Einen Genoſſen fand er ſchnell in Oskar Welten, deſſen „Zola-Abende bei einer Dame" er ebenſo warm empfahl, wie Eduard Engels „Pſychologie der franzöſiſchen Litteratur":

„deſſen friſche Stimme ganz andere Beachtung verdient, als das franzöſiſierende Schnatterkonzert, das aus den Feuilleton- und Kritikwinkeln berühmter Zeitungen jahrein, jahraus ertönt, oder als die Perückengelehrſamkeit der litterarhiſtoriſchen Zünftler."

Kurz, mit der ganzen ihm angeborenen Rückſichtsloſigkeit des Kraftmenſchen, dabei aber auch mit der Begeiſterungsfähigkeit einer im Grunde programmloſen Gemütsnatur und mit der Schlagfertigkeit des Agitators wußte Conrad von allen Seiten her die Neuerungsluſtigen zuſammenzutrommeln, und während er ſelbſt unter zahlreichen angenommenen Namen für ſeine junge Zeitſchrift ſchrieb, erhielt er von allen Seiten begeiſtert zuſtimmende Briefe aus der jüngſten Generation, die in ihm — mit Kirchbachs Wort — den Hutten der litterariſchen Revolution zu erblicken anfingen. Kirchbach ſelbſt aber führte in der fünften Nummer der Geſellſchaft den ſchärfſten Streich gegen das erlauchteſte Haupt, das der Münchener Parnaß damals kannte.

Paul Heyſe ſoll bei der erſten Nachricht von der bevorſtehenden Gründung einer jungrevolutionären Zeitſchrift geäußert haben: „Kämpfen Sie nur nicht mit ſtumpfen Waffen!" Nun ſchliff Kirchbach die ſeinen zu ſchneidender Satire. „Münchener Parnaß" nannte er einen litterariſchen Faſchingsſcherz, der am 1. Februar allerdings in der Karnevalszeit erſchien.

Da erblickt man auf dem Gipfel des Parnaſſes zu oberſt den Altvater Goethe, der mit den neun Muſen ſchäkert, zunächſt ihm den Apollo, der mit Behagen die römiſchen Elegien lieſt, dann Schiller, der ſich eine „Butterbemme" mit Ambroſia belegt und aus einer Feldflaſche dazu Nektar trinkt, und — am kaſtaliſchen Quell idylliſch zum Picknick gelagert — Klopſtock, Wieland, Herder, Klinger, Leſſing und die Andern. Da meldet Marſyas, es ſei wieder ein Schub Unſterblicher angekommen, die am Gartenzaun lärmten. Auf dem achtbeinigen Wodansroß zeigt ſich Felix Dahn, als beſcheidener Goethe-Schwärmer und Goethe-Landsmann Ludwig Fulda. Während dieſe ungeduldig vorandrängen, während Wildenbruch, Gottſchall, Freytag, Lindau, Spielhagen, Scherr, Wolff, Baumbach und Groſſe ruhig warten, arbeitet ſich eine ſtattliche Perſönlichkeit gleich bis zu Goethe hindurch. „Mein Name iſt Dr. Paul Heyſe!" — ſo ſtellt er ſich vor, und alle Unſterblichen brechen in ein „Ah" aus. Freudig empfangen ihn als ſchönen Mann die Muſen, die alle ſeine Novellen geleſen haben, während Goethe das nicht von ſich ſagen kann. Er meint: „Aber wo denken Sie hin, lieber Freund! Siebzehn bis achtzehn Bände!" Das ſchmerzt Paul Heyſe beſonders, da er ſeine Weltanſchauung ſo gern mit der Goethes vergleicht, ſich ſo gern auf den Altmeiſter beruft und oft gehört hat, daß er körperlich und geiſtig mit jenem Aehnlichkeit habe: „Ja, Goethe und ich, vereinſamten Beide." Aber es ſcheint ihm weniger an ſeinen Novellen gelegen, als an ſeinen Dramen, und hier wendet er ſich ſogar gegen Goethe: „Goethe war ein Demokrat. Das Drama iſt eine ariſtokratiſche Kunſt. Wie konnte Goethe ein Dramatiker ſein? Vornehm zu ſein, das iſt die

Aufgabe dramatiſcher Helden. Das Tragiſche iſt das Vornehme, das Adelige, das gegen das Unadelige unterliegt. Melpomene, ſüße, adelige Seele! Umarmen Sie mich! Auch Sie Thalia, vornehmes Frauengemüt, küſſen Sie mich! Vornehm zu ſein iſt Alles!" Und hier lag für Kirchbach eigentlich der Hauptzweck ſeiner Satire. Es handelte ſich für ihn nicht um eine billige Verſpottung einer bedeutenden Perſönlichkeit, ſondern um ein äſthetiſches Prinzip; das kommt zum Ausdruck in einer Auseinanderſetzung zwiſchen Heyſe und Leſſing:

„Ich las neulich ein Buch von Ihnen: Unvergeßbare Worte — hieß es. Sie kommen da auch auf Shakeſpeares „Macbeth" zu ſprechen und finden, daß ſein Tod doch nur „den ganz proſaiſchen Gerechtigkeitsſinn befriedigt". Sie finden, daß das Tragiſche, wie Sie ſagen, ſo beſchaffen ſei: „hierin liegt das Recht und das Verhängnis aller wahrhaft tragiſchen Helden, daß ihr innerer Adel in der armſeligen Welt, die ihre Geſetze nach dem Mittelmaß der Schwäche eingerichtet hat, ſie in hoffnungsloſe Kämpfe ſtürzt, wo ſie von der Wucht der Alltäglichkeit erdrückt werden." Sie meinen, „daß eine Schuld nur tragiſch genannt werden darf, wenn ſie vor dem Richterſtuhl der wahren Sittlichkeit als Unſchuld erſcheint." Liebſter Herr! Als ich das las, kam ich mir erſt ganz erſchrecklich dumm vor. Ich habe da, als ich noch lebte, ein Langes und Breites über Ariſtoteles geſchrieben und daß die Tragödie Furcht und Mitleid erregen ſolle, habe auch einiges von der Nemeſis der Griechen geſagt. Mit drei Wörtchen, wie mit dem kleinen Finger, haben Sie dieſe meine Denkarbeit in Ihren Sätzen weggeſchnippt, und ich dachte, das muß ein gewaltig grauſam großer Geiſt ſein, der den Leſſing-Ariſtoteles wie ein Kartenblatt umbläſt! Ein paar abgedankte Schulfüchſe haben Ihnen ja auch Bravo! dazu geklatſcht, wie ich höre. Ich habe mich aber wieder von dieſem Schrecken erholt, lieber Mann, ſeit ich Sie da vor mir ſtehen ſehe! O über Euer neunzehnhundertjähriges Philiſtertum, das eine ehrliche Schuld in eine Unſchuld verwandeln muß, wenn es tragiſch fühlen ſoll! Habt Ihr keine Kraft mehr, eine große Schuld auf Euch zu laden, ſollt Ihr auch nicht meinen, Ihr dürftet in tragicis mitreden! Gerechtigkeitsſinn iſt Euch proſaiſch: ich aber rufe Euch zu mit dem Chore der Eumeniden: Nemeſis!"

So iſt alſo der Grundzug auch dieſer Satire: das Prinzip der Kraft gegenüber demjenigen der glatten Formſchönheit zu verteidigen. Wenn die jungen Schriftſteller von damals hierin zugleich den Unterſchied von Naturalismus und Idealismus zu erblicken glaubten, ſo irrten ſie allerdings darin ſehr.

Von den jüngeren war ja auch gerade Kirchbach ſpäter einer der erſten, die ſich vor dem wirklichen Naturalismus entſetzten, als er in ſeiner ganzen Kraßheit erſtand, und an Heyſes ſiebzigſtem Geburtstag hat er ihm eine begeiſterte Rede gewidmet.

Damals aber wurde ſeine Satire gegen Heyſe viel geleſen und viel belacht. Ihm ſelber war es unangenehm, wenn man ſie perſönlich auffaßte. Er hatte ja den berühmten Novellendichter ſchließlich unter den Unſterblichen Platz nehmen laſſen, nachdem er, auf Apollos Wunſch, „gehörig durchgeſchwefelt" worden war und damit gewiſſermaßen die vorſchriftsmäßige Quarantaine überſtanden hatte.

Aber, was half das? Die Leſer dieſer Nummer der „Geſellſchaft" laſen doch nur den Spott heraus und ſtimmten entweder darin ein, oder empörten ſich darüber. Die Zeitſchrift aber war nun plötzlich in den Vordergrund des Geſpräches gerückt. Sie wurde nun in der That ſchnell der Sammelplatz aller gärenden Elemente, und München galt jetzt als der Herd der Revolution. Daß aber auch in Berlin das Feuer des litterariſchen Aufruhrs nicht erloſch, dafür ſorgte Karl Bleibtreu. Er war einer der erſten geweſen, die von der Spree nach der Iſar

hinüberreisten, und schnell verband ihn brüderliche Freundschaft mit Conrad und Kirchbach. Die neuen Dichtungen des Herrn von Reder, die eigenartigen „Federzeichnungen", verkündete er aller Welt; für die Gesellschaft schrieb er lebhafte, aber sehr parteiische Briefe über das litterarische Leben in Berlin, und endlich regte er die weitesten Kreise des Publikums auf durch eine Broschüre, die plötzlich in den Schaufenstern der Buchläden schon durch ihre Aufschrift aller Welt das neueste Schlagwort verkündete.

Drittes Kapitel.

Bleibtreus Revolutionsbroschüre.

Einen von Blitzen zerrissenen Himmel stellte das Deckelblatt dar. Karl Bleibtreu war der Verfasser. Der Titel hieß: „Revolution in der Litteratur". Und wer nun voll Staunens über solch eine ihm noch ganz unbekannte Revolution das Schriftchen kaufte, der fand allerdings nur ein paar ganz zwanglos aneinander gereihte Aufsätze verschiedenen Inhalts; aber trotz der Flüchtigkeit und Sprunghaftigkeit des ganzen Aufbaus trat eine neue Richtung hier klar zu Tage.

Stolz nannte sich das erste Kapitel: „Historische Entwicklung". Auf etwas mehr als vier Seiten gab es in großen Zügen, geistreich oberflächlich durch die deutsche Litteratur von Anbeginn bis zur Gegenwart tänzelnd, den Gedankengang, daß die Entwicklung seit den Tagen der Klassiker mit ihren „kosmopolitischen und antiken Neigungen", seit den Romantikern und dem „jungen Deutschland" notgedrungen zum Realismus geführt habe. Das sagte nicht viel mehr als Julian Schmidts nun schon so uraltes Programm, nur daß jener nicht so herausfordernd schrieb und nicht solche Ungereimtheiten einmengte, wie: Grillparzer und Hebbel seien nur schwächliche Nachahmer von Kleist und — Grabbe!

Und neben solchen Knallschoten glänzte natürlich die Verherrlichung des ewigen Heiligen aller angehenden Litteraturlöwen, des wirren Reinhold Lenz, der „jammervollsten aller Litteraturleichen". Wer sich aber durch dergleichen Barockheiten nicht abschrecken ließ, der fand im zweiten Aufsatze: „Die Poesie und der Zeitgeist" eine geistreiche Verteidigung des alten Satzes, daß die sittlich starken Jahrhunderte auch stets für das betreffende Volk die Blütezeit seiner Litteratur bedeutet hätten; und die kleine Abhandlung gipfelt in der Anklage, daß die Dichtung der Gegenwart ganz den Gedankenkreisen der Gegenwart fernstehe.

„Es ist, als wären die furchtbaren sozialen Fragen für die deutschen Dichter gar nicht vorhanden. Und doch ist unsere Zeit eine wild erregte, gefahrdrohende. Es liegt wie ein Schatten über dem ganzen neuen Reich trotz des kurzen, blendenden Sonnenscheins. Das ist nicht Spleen, nicht das ennui der französischen Romantiker, sondern ein mürrischer Mißmut lastet wie ein farbloser Nebelschleier über allem Weben und Streben. ... Die Aufklärung und der Zweifel, diese beiden ersten Phasen und Symptome der Besserung, sind bei uns schon bis zur Krisis gelangt; jetzt kommt wieder die Begeisterung an die Reihe. Es ist daher die erste und wichtigste Aufgabe

der Poeſie, ſich der großen Zeitfragen zu bemächtigen. Zugleich gilt es, das alte Thema der Liebe nun im modernen Sinne, losgelöſt von den Satzungen konventioneller Moral, zu beleuchten."

Und nun folgt gelaſſen das große Wort:

„Von dieſen hohen Anforderungen aus wird man natürlich faſt die ganze bisherige Litteratur verdammen müſſen."

Die nun folgende Ueberſicht über die Zeitdichtung iſt ſprunghaft und dürftig genug ausgefallen, aber unendlich viel zahmer, als die Ankündigung vermuten ließ. Im „hiſtoriſchen Roman" wird ein annehmbares Urteil über Guſtav Freytags „Ahnen" vorgetragen, ohne daß aber ſeine bahnbrechenden ſozialen Romane in Betracht gezogen würden, auf denen doch die ganze Strömung des Realismus am letzten Ende mit beruht. Mit Recht wird Alexis geprieſen, obgleich der Ausdruck „genialſte deutſche Romandichter" wohl etwas übertrieben iſt; Scheffels „Ekkehard" wird bei anderen großen Vorzügen die eigentliche Größe abgeſprochen. Steinhauſen, der Irmeladichter, und Felix Dahn werden gegen allzu harte Angriffe ſogar in Schutz genommen und desgleichen Ebers. Dann aber heißt es:

„Ich habe nun noch zwei Romane zu erwähnen, welche von zwei jungen Dichtern herrühren, ein Epitheton, das man allen obengenannten nur einbeſchränkt und verklauſuliert erteilen kann, und dieſe beiden ſind Wilhelm Walloth und Karl Bleibtreu, der letztere mit ſeinem „Nibelungenroman" und mit ſeinem „Dies irae".

In dem folgenden Abſchnitt über „Erotiſche Epik" wird über Paul Heyſe abgeurteilt mit den Worten:

„In ſeiner kleinen Welt der kleinen Menſchen und kleinen Gefühle! Sinnliche Sentimentalität und ſentimentale Sinnlichkeit, weder die hohe ideale Liebe, noch die entfeſſelte ſinnliche Leidenſchaft, weder Venus Urania, noch die wahre Venus vulgivaga! Die idealiſtiſche wie die realiſtiſche Richtung muß die Heyſe'ſche Manier in gleicher Weiſe verdammen."

Auch Storm wird als Kleinkünſtler zurückgewieſen, an Keller der Mangel an großen Konflikten und Leidenſchaften beklagt. Von Spielhagen heißt es:

„Er iſt der rechte Leibautor der Berliner Fortſchrittspartei, der geiſtvollen Klugredner und Räſonneure, die nebenbei in Devotion vor der konventionellen Philiſtergeſellſchaft erſterben."

Als ſein beſſerer Lehrmeiſter wird Gutzkow hingeſtellt.

Nun endlich kommt Bleibtreu zu ſeinem Hauptkapitel: „Der Realismus".

„Unter dieſem Namen verſteht man diejenige Richtung der Kunſt, welche allem Wolkenkuckucksheim entſagt und den Boden der Realität bei Widerſpiegelung des Lebens möglichſt hält."

Nun — in dieſem Sinne hat es vor der Revolutionsbroſchüre ſeit Adams Zeiten ſchon unzählige Realiſten gegeben — auch in Deutſchland.

Aber Bleibtreu, der ſeiner ganzen Anlage nach alles eher iſt als ein Realiſt, und der doch brennend gern ein ſolcher ſein möchte, ſetzt ſich immerwährend mit ſich ſelbſt in Widerſpruch, und jener klaren Begriffsbeſtimmung, mit der er das Kapitel begonnen hat, ſtellt er die vollkommen unklare entgegen:

„Der wirkliche Realiſt wird die Dinge erſt recht sub specie aeterni betrachten, und je wahrer und kraſſer er die Realität ſchildert, um ſo tiefer wird er in die Geheimniſſe jener wahren Romantik eindringen, welche trotz alledem in den Erſcheinungsformen des Lebens ſchlummert."

In dieſem höheren Sinne werden dann M. G. Conrad, Kirchbach und einige Unbedeutendere als Realiſten wenigſtens anerkannt, Wildenbruchs novelliſtiſches

Streben einigermaßen gewürdigt, und endlich Fontane, Rudolf Lindau und — mit einem Bleibtreu'schen Anachronismus zu allerletzt — der längst verstorbene Auerbach herbeigeholt — aber vor allem mit voller Wärme das Lob Max Kretzers posaunt. Daß Bleibtreu auch hier wieder sich selber nicht vergißt, ist selbstverständlich. — Ueber das Drama glaubt er sich im nächsten Kapitel kurz fassen zu können. Wilbrandt und Voß völlig verurteilend, legt er für Wildenbruchs „männliche Abart" ein gutes Wort ein, lobt Herrig trotz seiner mangelnden Theaterkraft um seiner großen Gedanken willen, und meint schließlich:

„Meine zahlreichen Arbeiten in diesem Fache mag ich natürlich hier nicht betrachten. Betreffs meines jüngsten Dramas „Schicksal" bemerke ich, daß es den großen historischen Stil und die Eleganz der Salonkomödie in gewissem Sinn zu vereinigen strebt."

Desto mehr redet er von sich selbst in dem kleinen Abschnitt, der von Lyrik handelt. Er wirft Heinrich Heine vor, daß bei ihm noch der „alte Romantikplunder" zu den „notwendigen Coulissenrequisiten" gehöre; er streift den genialen Liliencron als einen „Vertreter pikanter Gelegenheitslyrik, die einer gewissen Junkerlichkeit nicht entbehre", und stellt dann seine eigene Lyrik als die eigentlich moderne hin, die landschaftliches Lokalkolorit besitze und deren „Erotik von den elektrischen Laternen der Leipziger Straße, nicht von einem nebulosen Wolkenkuckucksheim bestrahlt" werde. Bei den Anthologisten tadelt er werkwürdigerweise gerade ihre metaphysischen Gedichte, obgleich er bei sich selbst die Symbolik lobt, und trifft gerade das Falsche, wenn er in Arent den bedeutendsten Lyriker, in Holz aber einen Reimklingler sieht. Gerade das Gegenteil trifft zu.

Den Schluß der Broschüre bildet endlich noch eine Abhandlung über den „Deutschen Dichter und den Staat", in der es beklagt wird, daß der Poet in Deutschland als solcher nicht von Staatswegen geehrt und nicht in würdiger freier Weise unterstützt wird. Dann folgt ein Aufsatz über den „Dichter an sich", der in schöner, an großen Dichtern erlernter Psychologie das Dichterleben in drei Stadien einteilt. Aus „ehrgeiziger Hoffnung", die den Anfang macht, soll der wahre Poet zur „hoffnungslosen Weltverachtung" und endlich zur „Selbstbefriedigung durch Weltüberwindung im Schmerz" gelangen. Dieser entsagungsvolle Schluß paßt freilich wenig zu dem ungestümen Bethätigen des persönlichen Rechts und zu dem gehäuften Selbstlob, das die ganze Broschüre durchzieht. Oft möchte man dem Dichter-Revolutionär die Worte zurufen, mit denen er in seinem Erstlingswerk den Gunnlaug Schlangenzunge schildert:

Ho! rief Gunnlaug, trotzig tobend,
wie gewohnt, sich selber lobend.

Aber der Schluß deutet an, daß in Bleibtreu genug Elemente einer starken, tüchtigen Persönlichkeit von Anfang an lagen. Auch er war von jeher ein Ringer mit sich selbst, und gerade ihm, dem unbändig Ehrgeizigen, war es beschieden, daß er mehr und mehr sich zum Verzicht auf äußere Anerkennung gedrängt sehen mußte. Doch damals war er davon noch weit entfernt.

Alles in allem machte seine Broschüre einen starken Eindruck, weniger weil das zerfahrene, widerspruchsvolle, flüchtig hingeworfene Buch eine wirkliche Wendung hätte hervorbringen können, als vielmehr darum, weil die größere Menge jetzt zum ersten Male von einer Revolution in der Litteratur hörte und allmählich an eine solche zu glauben anfing. Innerhalb eines Jahres erlebte das Schriftchen drei Auflagen. Man lernte aus ihr die jungen Poeten vielfach überhaupt erst kennen.

Und zu einer gewissen litterarischen Machtstellung gelangte der neueste Führer der litterarischen Revolution um dieselbe Zeit auch noch. Seit Jahrzehnten galt nämlich für eine der maßgebendsten Zeitschriften das von Josef Lehmann begründete „Magazin für die Litteratur des Auslandes", das sich aber längst auch der heimischen Litteratur angenommen hatte und von dem vielseitigen und geistreichen Eduard Engel zuletzt geleitet worden war. Nun hatte der Verleger Wilhelm Friedrich in Leipzig, der die meisten jungen Schriftsteller um sich versammelt hatte, diese Zeitschrift gekauft, um damit ein Organ für seine Partei zu gewinnen; und von all den jungen Autoren seines immer größer anwachsenden Verlages erschien ihm nun Bleibtreu als der geeignetste Mann, um dies altehrwürdige Fahrzeug, das so lange friedlich vermittelnd von Küste zu Küste gekreuzt hatte, mitten in den Sturm des jüngstdeutschen Teifun hineinzusteuern. — So hatte denn die neueste Generation sich bereits zwei Zeitschriften erobert.

Und nachdem nun die „Revolution" gewissermaßen anerkannt war — wenigstens so weit, daß man über sie als etwas wirklich Vorhandenes öffentlich zu spotten anfing — da sollte sie auch bald in Berlin einen Sammelpunkt gewinnen: Eine Zeitschrift mit ernstem, bedeutungsvollem Leserkreise stellte sich ihr zur Verfügung, und die jungen Schriftsteller sammelten sich in einem Vereine, dessen Name schon ein revolutionäres Programm in einem einzigen Wort bedeutete. Aber das hatte auch wieder seine besondere Vorgeschichte.

Viertes Kapitel.

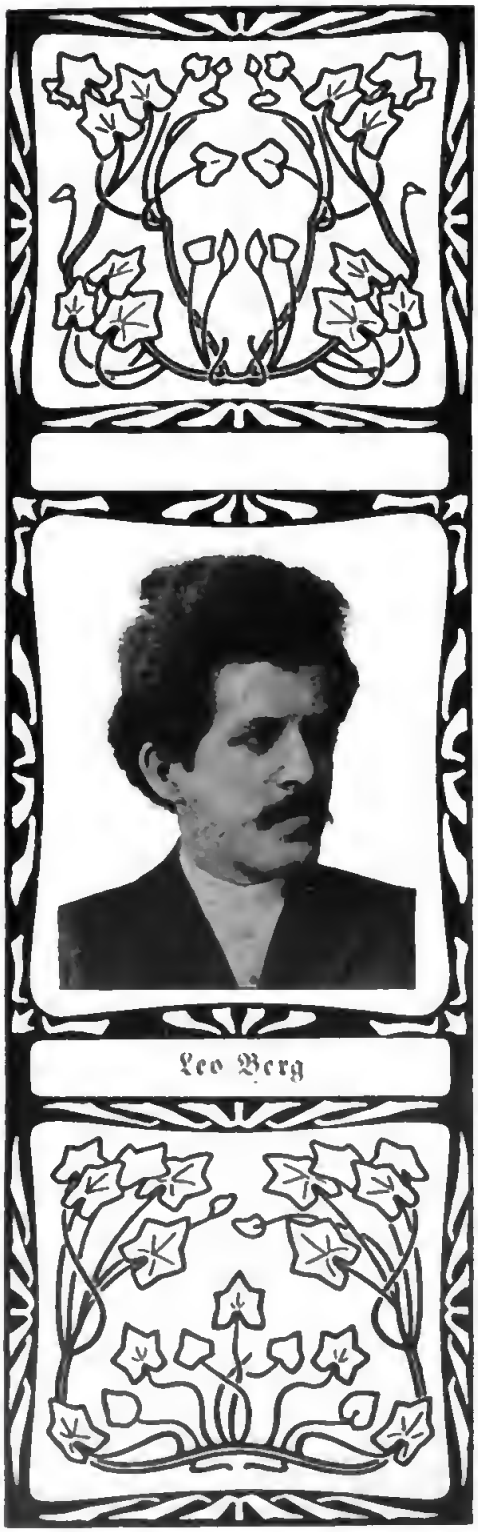
Die Gründung des Vereins „Durch!".

In seinem dreiundvierzigsten Lebensjahre stand damals der Berliner Arzt Dr. Konrad Küster. Aus geistig bedeutender Familie stammend, war er selbst ein Mann von regstem Thätigkeitsdrange. Als viel beschäftigter Arzt fühlte er sein Leben doch keineswegs ausgefüllt durch herkömmliche Ausübung seines Berufes, sondern hegte den lebhaften Trieb in sich, auch in weiterem Sinne ein ärztlicher Ratgeber bei der Heilung der Schäden der Zeit zu werden. Nachdem er einige Broschüren über Berufsfragen veröffentlicht hatte, machte er zunächst einen Lieblingsplan wahr, der ihm schon von seiner Studienzeit vorschwebte: eine Reform der studentischen Burschenschaften. In der That rief er eine Bewegung wach, die mit

einem Anſchlage am ſchwarzen Brett der Univerſität begann und mit der Gründung einer ganzen Anzahl von „Reformburſchenſchaften" an mehreren deutſchen Hochſchulen endete. Aber auch auf noch jüngere Gemüter wollte er in ſeiner Ueberzeugung fördernd einwirken, und ſo ſchlug er ſich mit Eifer zu denen, die eine Reform der Gymnaſien im modernen Sinne anſtrebten. An Stelle der humaniſtiſch-klaſſiſchen Bildung eine naturwiſſenſchaftliche, modern ſprachliche Schulbildung zu ſetzen — mit beſonderem Wertlegen auf das Deutſche und die neuere Geſchichte — das war ſein Wunſch, wie es der Wunſch vieler war, damals aber noch von wenigen öffentlich verfochten wurde. Dieſe Beſtrebungen brachten Küſter mit geiſtig hochſtehenden Männern in Verbindung, und ſo gelang es ihm, einen größern Verein ins Leben zu rufen, deſſen Mitglieder Profeſſoren, Schuldirektoren, Schriftſteller und Gelehrte aller Art wurden, der aber ſeine Pforten auch den Studenten willig und weit öffnete. Dieſe eigentümliche Zuſammenſtellung fand einen ganz glücklichen Ausdruck in dem Namen „Akademiſche Vereinigung". Auch wurde das Programm von vornherein ein dehnbares, indem man außer der Schulfrage auch etwaige Reformen des Univerſitätsunterrichts, des Bibliothekweſens und Aehnliches zur Beratung brachte. Ja, bei der regen Vorliebe Küſters für alle modernen Bewegungen wurde ſeine „Akademiſche Vereinigung" auch die erſte, die eine beſondere Frauengruppe einrichtete, und dieſe wurde in der That die erſte Keimzelle für den ſpäter ſo einflußreichen Verein „Frauenwohl". Endlich gab er der Vereinigung auch ein Organ in der ſogenannten „Akademiſchen Zeitſchrift",

Konrad Küſter

die nun neben Küſters „Deutſcher Studentenzeitung" achttägig regelmäßig erſchien. Natürlich erhielt ſie auch einen litterariſchen Teil, und auch hier öffnete Küſter gern jeder neuen Richtung eine Freiſtätte. Jedoch wurde dieſes Gebiet der Zeitſchrift bald weſentlich von einem Unter-Redakteur, dem jungen, damals im Anfang der zwanziger Jahre ſtehenden Leo Berg (geb. 29. April 1862) verwaltet. Dieſer ſteuerte nun das junge Schiff mit vollen Segeln in das Fahrwaſſer der



Leo Berg

litterariſchen Revolution. Mit eifriger und ziemlich kritikloſer Bewunderung verfolgte er von den erſten Anfängen an die Erſcheinungen der jüngſten Lyrik, redete den jungen Verfaſſern in der akademiſchen Zeitſchrift eifrig das Wort, und ſchnell wurden dieſe Mitarbeiter des Blattes, namentlich Hermann Conradi, der ſich dabei als Kritiker durch Unbefangenheit und Kenntnis der neuen Litteratur auszeichnete. Als die Anthologie erſchien, kündigte Berg ſie in drei aufeinanderfolgenden Aufſätzen an unter der tönenden Ueberſchrift: „Eine neue Litteraturſtrömung".

Auch Dr. Küſter ſelbſt ſchrieb einmal:

„Unſere Zeitſchrift iſt oft ſehr warm dafür eingetreten, daß es erſte Aufgabe unſerer Kunſt, ſomit auch der Dichtung ſei, die Gegenwart und nicht längſt vergangene Zeiten vorzuführen, weil dieſe uns am verſtändlichſten und dadurch am beſten auf unſer Gemüt, unſer Denken, auf unſer Handeln einwirken könnte."

Mit dieſen Worten führte Küſter einen neuen Dichter in ſeinen Kreis ein, den Lehrer Dr. Otto Kamp in Frankfurt a/M., der früher einmal bei einem Küſter'ſchen Preisausſchreiben für das beſte Studentenlied mit ſeiner friſchen kecken „filia hospitalis" den zweiten — leider nicht den erſten — Preis errungen hatte. Dieſer ließ jetzt in ſchwarzem Umſchlage ein kleines Heft erſcheinen mit dem rotumränderten Titel: „Armeleutslieder". Im gut getroffenen Volksliederton, wenn auch ohne höheren dichteriſchen Schwung, gab er darin leichte Skizzen aus den unteren Ständen und leitete ſie ein mit den Verſen:

„Wir ſingen einen alten Sang,
den Sang der armen Leute;
der iſt nicht fein, nicht kurz und lang,
von geſtern nicht, noch heute;
er iſt ſo alt wie Menſchenleid,
und drin liegt ſeine Heiligkeit,
der Sang der armen Leute.

Es iſt der Schrei der Leibesnot
um allbedürft'ge Dinge;
um Dach und Fach, um Kleid und Brot,
daß die der Tag uns bringe.
Und wo's dem Fleiße nicht gelingt,
was Wunder, wenn er bitter klingt,
der Sang der armen Leute.

Wir wiſſen, daß es Arme gab
und immerfort wird geben,
daß Menſchenglück und Gut und Hab'
verſchieden ſind im Leben.
Wir wiſſen's all und klagen noch,
und unabläſſig ſchallet doch
der Sang der armen Leute.

Wir ſehen, daß wir viele ſind
und immerzu uns mehren,
drum klingt das Lied nicht leis und lind
und läßt ſich nicht verwehren;
und iſt nicht fein, nicht zart und bang
der eine alte, große Sang,
der Sang der armen Leute."

Wirkliches Zielbewußtſein kam aber in dieſe litterariſchen Beſtrebungen der akademiſchen Zeitſchrift erſt, als ein einſtiger Jünger des Dr. Küſter, — Dr. Eugen Wolff — nach Berlin zurückkehrte. Er brachte eine tüchtige Arbeit über des großen Leſſing kleineren Bruder Karl Gotthelf mit, und in freudiger Ueberraſchung traf er in Berlin die junge litterariſche Gärung an, die ihm als ein vielverheißendes Symptom erſchien. Selbſt damals noch ſchwankend zwiſchen dichteriſchen und wiſſenſchaftlichen Neigungen, und in jugendlichem Ehrgeiz ſchnell bereit zu einer Führerrolle, nahm er die dargebotene Hand Leo Bergs gern an und half den Verein der „Jüngſtdeutſchen" feſtigen.

Eugen Wolff

Ein ſolcher Verein war mittlerweile ſchon zuſammengetreten. Berg hatte ſeine litterariſchen Beziehungen in perſönliche umgewandelt, und Dr. Küſter lieh auch dieſer neuen „Geſellſchaft" gern ſein Anſehen.

Ich weiß mich noch deutlich des Augenblicks zu entſinnen, wo ich dieſem Kreiſe zum erſtenmal nahetrat. — Denn hier beginnen auch meine erſten perſönlichen Beziehungen zu der Welt der Litteratur. — Auch ich war einer von denen geweſen, die aus einer kleinen Stadt in ſchöner Landſchaft in eindrucksfähigen Jünglingsjahren hinübergekommen waren in die Großſtadt. In dem Augenblicke, da ſich die Pforte des Gymnaſiums hinter mir ſchloß, nahm ich auch Abſchied von Bonn und dem grünen Rheinſtrom und vom friſchen Grabe des Vaters, um als junger Student der Mutter nach Berlin — meiner früh verlaſſenen Geburtsſtadt — zu folgen. Obwohl ich inzwiſchen noch zweimal die ferne Rheinſtadt und die väterliche Univerſität wieder aufgeſucht und mir von dort zuletzt den Doktorhut geholt hatte, ſo war doch meine Geburtsſtadt nun wieder meine eigentliche Heimat

John Henry Mackay

geworden, und der von früh an in mir rege Dichtertrieb hatte mir die Litteratur von jeher nahegebracht, auch ehe ich das Studium der Naturwiſſenſchaften mit dem ihrigen vertauſchte. Von der jungen Bewegung aber erfuhr ich ganz zufällig, als ich einmal an einem Schaufenſter die Hart'ſchen Monatshefte erblickte, und der Buchhändler in dem jugendlichen Käufer ſolcher ſonſt ungekauften Zeitſchrift naturgemäß einen Zukunftslitteraten erblickte und mir den Weg zum Herausgeber des Blattes andeutete. Nun verfiel ich meinem Schickſal ſchnell: Ich ward einer von den vielen, die ehrfurchtsvoll an der Thür Heinrich Harts klopften, begeiſtert empfangen, nach Vorleſung einiger Verſe bewundernd aufgemuntert wurden und dann des verſprochenen Abdrucks der Gedichte monatelang vergeblich harrten. Ich las ſeine Aufſätze über die neue Richtung, wurde zu der Anthologie geführt und wunderte mich, wie wenig die pomphaften Vorreden mit dem Inhalt übereinſtimmten; ich verſuchte es vergebens, aus Bleibtreus Revolutionsbroſchüre volle Klarheit zu erhalten, und wurde doch gewaltig warm bei ſeinem „dies irae". Aber zündend ſchlugen die Verſe von Arno Holz in mein Herz. Und als ich nun in einem von mir gegründeten Privat-Theaterverein ſpäter Leo Berg perſönlich kennen lernte, und von ihm endlich auch zu der Begründungsſitzung des neuen Jüngſtdeutſchenvereins geladen wurde, war es meine größte Spannung, den Dichter Arno Holz zu ſehen. Ich ſah ihn und noch mehrere andere. An der Tafel, die Dr. Küſter mit dem allzu früh ergrauten Haupt und dem jugendfriſchen Geſicht überwachte, ſaßen der jungen Litteraten genug: auch ſolche, die bisher in den jüngſtdeutſchen Schriften noch nicht

hervorgetreten waren. Zu den ersten, die etwas von ihren eigenen Poesien vorlasen, gehörte ein blonder schlanker Jüngling, dessen schottischer Name im Gegensatz stand zu seinem deutschen Wesen, John Henry Mackay. Seine schon im Druck erschienene Dichtung „Kinder des Hochlands" war mir damals noch nicht bekannt und enttäuschte mich, als ich sie später las. In fünf Gesängen mit wechselndem, niemals rein behandeltem und nur selten fließendem Versmaß wird da auf sechsundsiebzig engedruckten Seiten erzählt, wie der Hirt Duncan den Mut nicht finden kann, um die Hand der schönen Fischertochter Scheila anzuhalten, die er einst aus einem furchtbaren Gewitter im Hochgebirge gerettet hat. Da er bei dieser Gelegenheit selbst zum Krüppel geworden ist, so fürchtet er: das Mädchen nicht mehr glücklich machen zu können. Aber wie er gerade auf immer von ihr Abschied nehmen will, findet er sie im verzweifelten Ringen mit seinem eigenen bisherigen Herrn, einem frechen Wollüstling. Er rettet sie zum zweiten Male und wird ihr Gatte. Breite Naturschilderungen, die bei aller Begeisterung doch der eigentlichen Anschaulichkeit ermangeln, füllen die handlungsarmen Stellen dieser dürftigen und ziemlich herkömmlichen Geschichte. Um so mehr enttäuschte mich diese Dichtung später, als es mir an jenem Vereinsabend einen tiefen Eindruck machte, wie der junge Poet mit weicher gefälliger Stimme eine Reihe von trefflich stimmungsvollen Liedern vorlas: „Winter- und Frühlingstage am Ostseestrand", deren erstes lautete:

„Und wieder nun am Meer! Die Lippen dürfen
den salz'gen Hauch der Fluten wieder schlürfen!
Hinaus zum Strand! Vorbei den stillen Hafen,
der eisbedeckt, gebändigt und verschlafen
zur unerwünschten Ruh den Schiffer zwingt,
weil noch den Lenz der Winter niederringt.
— Vorbei! Ich will die Wasser wieder sehn,
zu denen mich die Sehnsucht hergetrieben.
Was schadet es, daß noch kein Frühlingswehn
mit ihnen kost? Mich trieb ein altes Lieben
durch Winterkälte her. . . .
Ich bin am Strand.
Da stehe ich, von Staunen festgebannt:
So weit ich schaue bis in fernste Weite,
deckt Eis das Meer! Kein Wasser rings zu sehn!
nur eine weiße Fläche. Wie sie spähn,
die Blicke, wie ich sie auch suchend breite,
ich sehe Eis und Schnee nur. Langsam steige
ich von der Düne nieder in den Schnee.
Fast wallt es in mir auf wie Geistesweh,
daß ich mein Meer nicht schau'n soll, und ich neige
die Stirn, indes der Fuß auf Eisesplatten,
auf starren Blöcken, wildzerriss'nen, glatten
dahingeht . . . und da dringt zu mir empor
ein dumpfes Murren an mein lauschend Ohr!
Das ist das Meer! So will es mich begrüßen
mit seinen alten, wilden, vollen, süßen,

geliebten Lauten! Und ich lauſche wieder
und horche zu den dumpfen Tönen nieder.
Das brauſt verhalten, gurgelt, murrt und grollt
und wühlt eintönig an der Eiſesdecke,
ja Flut, die unter mir den Flurſand rollt —
ſo recht! — Und wenn du willſt, ſo dehne, recke
die Arme und zerſprenge dieſe Ketten
und ſchlinge ſie in deinen Schlund hinab,
und wenn du magſt, auch mich —, wo kann ich betten
mich beſſer als bei dir? Bei dir ein Grab!
Wie groß und herrlich, wenn die ew'gen Wogen
hin über den verſtummten Schläfer zieh'n! —
Wie hat der Winter ſeine Hand geſpannt!
Wie hängt doch über mir der Himmelsbogen,
und kalte Winde um die Stirn mir fliehn,
kein Vogelflug, kein Meer, kein Strauch, kein Land —
nur Schnee und Eis! Doch ich war froh — mich grüßte
das Meer auf meinem Gang durch dieſe Wüſte.
Wie weit ich ſchritt, die dumpfen Laute drangen
herauf zu mir durch das erhab'ne Schweigen,
das alles Leben rings in Banden hielt.
Ich aber mußte mich ihm ſchauernd neigen,
und wie der Wogen Stimmen mich umklangen,
die, ſichtlos, doch die alten Lieder ſangen,
hab' ich Unendliches in mir gefühlt.

Konrad Guſtav Steller

Eine urgermaniſche Geſtalt in dieſem Kreiſe war der kraftvolle Konrad Guſtav Steller, der ſeine glutvollen Balladen aus der deutſchen und römiſchen Vorzeit vortrug. Neben ihm ſaß der Bankbeamte Guſtav Schmidt, der unter dem Namen Heinz Fabri feurige Oden in Klopſtocks Art ſchrieb. Ein reichbegabtes Mitglied des jungen Vereins war auch Franz Herzfeld, der unter dem Namen Franz Held ſeinen „realiſtiſchen Romanzero" nach einem Ausſpruch Bleibtreus „Gorgonenhäupter" genannt hatte. Wunderbar miſchten ſich in dieſen Romanzen Romantik und Realismus. Da ſollen zwei Brüder, die dasſelbe Mädchen lieben, ihr ein „Nixengeſchmeid" aus dem Waſſer holen. Der eine ſtürzt dabei hinab. Der andere rettet ihn mit Gefahr ſeines Lebens, erbittet aber dafür zum Lohn den Nixenſchmuck, den er in der Hand des Bruders erblickt. Da dieſer

ſich deſſen weigert, erſchlägt der Retter den kaum Geretteten und wirft die Leiche ins Meer. Heimgekehrt zu Schön-Ellen, muß er an einem Nebenbuhler noch einen Mord begehen, und wie er endlich bluttriefend das Mädchen erlangt, wird ihm das kurze Eheglück ſchwer vergällt durch den Geiſt des ermordeten Bruders: deſſen lehmfarbige Geſpenſterhand tötet das erſte Kind des jungen Paares auf dem Waſſer, das zweite über dem Taufbecken in der Kirche. In ſeiner Verzweiflung beichtet der Mörder lautſchreiend ſeine Schuld, und während ihn der Arm der Gerechtigkeit ergreift, wird ſeine Genoſſin nächtlicherweile vor ihrem Spiegel von Geiſterhänden erwürgt. — Und das nennt man Realismus!? — Nicht minder phantaſtiſch, aber mit tieferem Sinn erdenkt der Verfaſſer, der ſelbſt jüdiſcher Abkunft iſt, die Mär von dem Cimbernkönig Cheru, der die jüdiſche Magd Noëmi von Seeräubern kauft und ſie zwingt, ſeine Gattin zu werden. Zwei Söhne gebiert ſie ihm, dann ſtirbt er, und ſie wird nach germaniſchem Brauch ſamt dem Schlachtroß auf einem Scheiterhaufen geopfert:

„Hoch auf das Schiff, das am Strande ſich bückt,
werden Eichenſtämme geſchichtet.
An dem Maſt, mit Seilen verſtrickt,
ragt der Tote, jäh aufgerichtet.
Aus dem Halſe des Rappen rinnt
ihm zu Füßen das Blut durch die Spalten,
doch ſein geſchloſſenes Aug' iſt blind
für des guten Hengſtes Erkalten,
blind für Noëmis Herzblutträufen,
deren Knie ſeinen Schildrand ſtreifen.
Uebers Gebälk, mit der Mähne des guten
Hengſtes fällt ihr Gelock in die Fluten.

Bauchige Flammen bläh'n ſich wild!
Schwarzes Segel im Sturmesfegen
treibt dem verglühenden Sonnenſchild
das verglühende Schiff entgegen.
Wellen, die ſich die Bruſt zerſchlagen,
draus ein blutiger Giſcht entſchäumt!
Heulender Wolken Heldenklagen
durch das Gewog der Unendlichkeit!
Nach den Leichen der Düne lüſtern
Sperren ſcheckige Drachen die Nüſtern,
aber ſie werden von Qualm umgoſſen
und die Glut verſengt ihre Floſſen.

Praſſelnd ziſcht das Gebälk mit Gefauche
in die Flut. Und aus Aſche ſchweben
die drei Leichen zu jagendem Rauche,
geiſterblickend in dämmerndem Leben.
Cheru raſt durch die Nacht auf dem Roß,
wirft den Arm um Noëmis Hüfte;
bebend umklammert das Weib den Genoß
zwiſchen dem ſchillernden Schwarm der Lüfte

Fern wird's hell. Mit ſehnenden Klängen
irre Wogen zum Lichte drängen:
Dort aus ſilberner Meeresglätte
glänzt ein Eiland: der Seligen Stätte."

Aber dort — in Walhalla — wird Noëmi als Jüdin nicht eingelaſſen, und auch als ſpäter die Seelen der Kinder der Friedensburg nahen, wenden dieſe ſich entrüſtet von der Mutter ab, und ſie bleibt als die überall Verſtoßene jammernd und rachebrütend zurück.

Zu ganz wilder Phantaſie reißt den jungen Poeten der Vorſatz fort, das „Sklavenſchiff" von Heine zu vollenden.

Er läßt das gerettete Paar Juſſuf und Leila zu Ahnherren eines Volkes von Löwenmenſchen werden, denen der Stammvater in „zehn Geboten des Zornes" gebietet, ein Leben ſkrupelloſer, nackter Naturfreiheit zu führen.

Neben Held ſaß in dieſem Verein auch Arno Holz, der unlängſt eine geradezu gewaltige Zahl ſeiner herrlichſten Schöpfungen zu ſeinem „Buch der Zeit" vereinigt hatte — einer hundertſtimmigen Liederſammlung, in der von den weichſten Herzenslauten bis zum rollenden Donner alles erſchütternd anklingt, was den Einzelnen oder die ganze Zeit bewegt. Schade nur, daß ſchon übertriebene Franzoſenverehrung und Neigung zu boshaftem Spotte ſich darin regen. — Neben Holz tauchte auch ſchon ſein Freund Johannes Schlaf auf, der grade in der akademiſchen Zeitſchrift Bleibtreus Broſchüre verherrlichte.

Alſo waren die weſentlichſten neuen Mitglieder der jungen litterariſchen Vereinigung beſchaffen, die noch vergebens nach einem Namen ſuchte. Als eine dazu eingeſetzte Kommiſſion unter dem Vorſitz von Arno Holz nur ſchlechte Witze darüber zu Tage förderte, fand Dr. Küſter glücklich das Wort „Durch". So hatte nun der Verein in ſeinem Namen ſein Programm. Aber Eugen Wolff ſorgte ſchnell dafür, daß es noch deutlicher formuliert werde. Auf ſeine Anregung wurde beſchloſſen, in abendlichen Vorträgen die Meinungen darüber auszutauſchen. Am 12. September 1886 brachte die „Akademiſche Zeitſchrift" folgende Notiz: „In der freien litterariſchen Vereinigung „Durch", welche ein Sammelplatz vornehmlich für die jungen, modernſten Dichter und Schriftſteller bilden will, ſprach Freitag, den 3. September, Dr. Adalbert v. Hanſtein über „das Drama der Zukunft". Weit entfernt aber, ſich nebelhaften Träumen hinzugeben, faßte er ſeine Aufgabe ſehr richtig auf dahin, daß er eine hiſtoriſche Betrachtung derjenigen Litteraturſtrömungen alter und neuer Zeit anſtellte, welche auf die Fortentwicklung des deutſchen Dramas befruchtend einwirken können."

Daran ſchloß ſich Eugen Wolff an mit dem zweiten Vortrag über das Thema: Die „Moderne" zur Revolution und Reform der Litteratur, den er gleich darauf in der akademiſchen Zeitſchrift veröffentlichte. Er äußert darin, drei Strömungen böten ſich in der Litteratur der Gegenwart dar: „Erſtens jenes dilettantiſche Blauſtrumpfweſen, welches in erſchrecklich geſegneter Fruchtbarkeit reich an Waſſer, aber arm an Blut, jahraus, jahrein ſeine Dutzendmachwerke mit ſchablonenhafter Geſchicklichkeit auf den Markt wirft". . . Zweitens eine Gruppe, die

„mit ermunternder Elektricität geladen“ ſcheint, aber „kein ſtärkender, geſund erfriſchender Schlag iſt die Wirkung, ſondern ein raffiniertes Kitzeln, und wir müſſen wohl erkennen, daß hier kleine unedle Geiſter in einer verunglückten Spekulation auf große edle Gefühle befangen ſind.“ Und drittens die Epigonenklaſſicität. Nachdem Wolff dieſe alle drei zurückgewieſen, verneint er die Anſchauung, daß die „nationalen Ereigniſſe“ die neue Dichtung direkt beeinflußt hätten, ebenſo wie er die Meinung verwirft, daß die Litteratur des Auslandes die Veranlaſſung gegeben habe; und er widerſpricht auch der Anſchauung, daß ältere Richtungen die neue Bewegung hervorgerufen haben könnten, wobei er allerdings richtig zeigt, wie falſch der Selbſtvergleich der Jüngſten mit den Stürmern und Drängern oder mit dem „jungen Deutſchland“ von einſt ſei. Und endlich ſchließt er:

„Alſo eine neue Litteraturbewegung trotz dieſem und jenem, mit einzelnen heilſamen Befruchtungen durch Aelteres und Fremdes, aber mit durchaus unmittelbarer Urquelle. Bleibt doch auch kein anderer Entſtehungsgrund übrig!“

Nun ſtellt er als die drei wichtigſten Fragen der neuen Poeſie auf: „die ſoziale Frage“, „die Nationalitäten-Frage“ und „die religiöſe Frage“. Am Schluſſe aber bringt ein lebensvolles Bild:

„Treten wir in einen Tempel unmittelbar vor das Bild der antiken Göttin hin, alsbald werden wir in Andacht niederknieen, wortlos, wunſchlos, gedankenlos. ... Da tönt von außen ein Toſen und Brauſen an unſer Ohr, erſchreckt fahren wir aus unſerer Andacht auf, wir ſtürmen hinaus und ſiehe: Ueberall Bewegung, Handlung und das Bild des modernen Lebens. Nein, die ſtille kalte Antike iſt nicht mehr unſer höchſtes Ideal. Aber, wie es finden? — Dort weiſt einer auf die Dirne, die ſich frech durch die Straße ſpreizt und jagt ihr nach. ... Iſt dies unſer modernes Ideal? Dann wehe! Dann gehe der Jünger der Kunſt in den antiken Tempel zurück, lieber bei den göttlichen Toten zu ſterben, als bei den entgötterten Lebenden zu leben. Aber da eilt ein anderes Weib durch das Gewühl, ein junges Weib mit jenem Glanze der Keuſchheit, wie er keine Jungfrau zieren kann, denn es iſt nicht der harmloſe Zug der Nichtwiſſenden, es ſind die ſchmerzverklärten Züge der Wiſſenden, die überwunden hat. Nicht Ebenmaß der Glieder ſchmückt dies Weib, in wilder Schönheit umrahmt ihr Haar Stirn und Nacken, und in wilder Haſt ſtürmt ſie dahin. .... Daheim harrt wohl ein geliebter Sprößling ihrer, für den ſie tagüber arbeitet; nun wird ſie mit ihm vereint den Lohn der Arbeit genießen, darum verdoppelt ſie ihre Schritte. Und wer, gefeſſelt von ihrem Anblick, ihr folgt, der idealſuchende Jüngling, wagt auch dieſes Weib nicht zu berühren, wie jene Göttin, aber er mag auch nicht vor ihr niederknieen, ihr muß er folgen, mit Eifer nachſtreben, um ihr nahe zu ſein, wortlos, wunſchlos ... aber nicht gedankenlos, vielmehr lebt es in ihm auf, wie wenn ein lang Geſuchtes gefunden, ein lange nach Geſtaltung Ringendes ſich geſtaltet, und es flüſtert in ihm: „Die Moderne!“

Hier war offenbar der Dichter mit dem Litteraturpropheten durchgegangen, und der versgeſchwinde Karl Henckell in der Ferne ſäumte nicht, ſich das dankbare Motiv zu Nutze zu machen. Er ſandte, kaum daß er es geleſen, ein Gedicht:

Bild nach dem Motiv „Die Moderne“ von Eugen Wolff:

„Lärmen, Brauſen, Toſen, Jagen,
geiſterhelles blaues Licht,
Karren, Pferdebahnen, Wagen,
achte all' des Trubels nicht!
Hab' ich doch ein Weib geſehen,
eh' es im Gewühl verſchwand,
haſtig hier vorübergehen,
das die Seele mir gebannt.
Ach, kein holdes Maß der Glieder
ſchmückte edel die Geſtalt,
keiner Liebesgöttin Mieder
übte reizende Gewalt.

Aber ſchön in wilden Fluten
nieder floß das ſchwarze Haar,
und in ſeelenvollen Gluten
glomm das tiefe Augenpaar.
Auf der notgefurchten Stirne
thronte ihr ein menſchlich Weh,
die vor Menſchen eine Dirne,
herzensrein wie Waldesſchnee.
Schwere Arbeit, ſaure Plage,
harter Frohnden trübe Laſt,
ohne Murren, ohne Klage
kehrte ſie zu kurzer Raſt.

Kehrte wohl zu ihrem Knaben,
der die Mutter lächelnd ließ,
an dem Kuſſe ſich zu laben,
der entehrte Not verſüßt.
Eile, Mutterliebe, eile,
die kein ſtolzer Sänger nennt.
Dulde, daß ich bei dir weile,
der dein Herz von fern' erkennt.
Was im Sinn mir wühlend gärte,
läuterte zu reinem Leid
deine rührend ſchmerzverklärte
heldengroße Herrlichkeit."

Mit gleicher Leichtigkeit hätte ſich wohl auch noch eine Novelle aus der friſchen kleinen Skizze machen laſſen — aber — was ſagte ſie als Litteraturprinzip? Mit der einen Hand warf der Reformator das Bildnis der Göttin um, mit der andern wies er die Dirne aus dem Tempel, und nun lud er die Arbeiterin auf den leeren Sockel im Heiligtume ein! Sollte ſie denn nun der einzige Gegenſtand der Kunſt werden? Gewiß nicht, und ſo fühlte denn Wolff, daß er ſich klarer ausdrücken müßte, und faßt ſeine Meinung von der Zukunft der Litteratur in folgende zehn Theſen zuſammen:

1. Die deutſche Litteratur iſt gegenwärtig allen Anzeichen nach an einem Wendepunkt ihrer Entwickelung angelangt, von welchem ſich der Blick auf eine eigenartige bedeutſame Epoche eröffnet.
2. Wie alle Dichtung den Geiſt des zeitgenöſſiſchen Lebens dichteriſch verklären ſoll, ſo gehört es zu den Aufgaben des Dichters der Gegenwart, die bedeutungsvollen und nach Bedeutung ringenden Gewalten des gegenwärtigen Lebens nach ihren Licht- und Schattenſeiten poetiſch zu geſtalten und der Zukunft prophetiſch und bahnbrechend vorzukämpfen. Demnach ſind ſoziale, nationale, religionsphiloſophiſche und litterariſche Kämpfe ſpezifiſche Hauptelemente der gegenwärtigen Dichtung, ohne daß ſich dieſelbe tendenziös dem Dienſte von Parteien und Tagesſtrömungen hingiebt.
3. Unſere Litteratur ſoll ihrem Gehalte nach eine moderne ſein; ſie iſt geboren aus einer trotz allen Widerſtreits täglich mehr an Boden gewinnenden Weltanſchauung, die ein Ergebnis der deutſchen idealiſtiſchen Philoſophie, der ſiegreichen, die Geheimniſſe der Natur entſchleiernden Naturwiſſenſchaft und der alle Kräfte aufrüttelnden, die Materie umwandelnden, alle Klüfte überbrückenden techniſchen Kulturarbeit iſt. Dieſe Weltanſchauung iſt eine humane im reinſten Sinne des Worts, und ſie macht ſich geltend zunächſt und vor allem in der Neugeſtaltung der menſchlichen Geſellſchaft, wie ſie unſere Zeit von verſchiedenen Seiten anbahnt.
4. Bei ſorgſamer Pflege des Zuſammenhangs aller Glieder der Weltlitteratur muß die deutſche Dichtung einen dem deutſchen Volksgeiſt entſprechenden Charakter erſtreben.
5. Die moderne Dichtung ſoll den Menſchen mit Fleiſch und Blut, mit ſeinen Leidenſchaften in unerbittlicher Wahrheit zeigen, ohne dabei die durch das Kunſtwerk ſich ſelbſt gezogene Grenze zu überſchreiten, vielmehr um durch die Größe der Naturwahrheit die äſthetiſche Wirkung zu erhöhen.
6. Unſer höchſtes Kunſtideal iſt nicht mehr die Antike, ſondern die Moderne.
7. Bei ſolchen Grundſätzen ſcheint ein Kampf geboten gegen die moderne Epigonenklaſſicität, gegen das ſich ſpreizende Raffinement und gegen den blaſtrumpfartigen Dilettantismus.
8. In gleichem Maße als förderlich für die Dichtung ſind Beſtrebungen zu betrachten, welche auf entſchiedene geſunde Reform der herrſchenden Litteraturzuſtände abzielen, wie der Drang, eine Revolution in der Litteratur zu gunſten des modernen Kunſtprinzips herbeizuführen.

9. Als ein wichtiges und unentbehrliches Kampfmittel zur Vorarbeit für eine neue Litteraturblüte erſcheint die Kunſtkritik. Die Säuberung derſelben von unberufenen, verſtändnisloſen und übelwollenden Elementen und die Heranbildung einer reifen Kritik gilt daher neben echt künſtleriſcher Produktion als Hauptaufgabe einer modernen Litteraturſtrömung.
10. Zu einer Zeit, in welcher, wie gegenwärtig, jeder neuen, von eigenartigem Geiſte erfüllten Poeſie eine enggeſchloſſene Phalanx entgegenſteht, iſt es notwendig, daß alle gleichſtrebenden Geiſter, fern aller Cliquen- oder auch nur Schulenbildung, zu gemeinſamem Kampfe zuſammentteten.

Wolff wünſchte und glaubte damals, daß die Mitglieder des jungen Bundes dieſe Theſen durch Unterſchriften zu den ihrigen machen ſollten. Ich weiß noch, daß ich zu denen gehörte, die ſich weigerten, ihre freie dichteriſche Entwickelung in dieſer Weiſe einzubannen. Als die Theſen daher in Dr. Küſters neugegründetem Blatte, der „Deutſchen Univerſitätszeitung“, abgedruckt wurden (1. Jahrgang, Nr. 1 vom 1. Januar 1888), wurde auch ganz im allgemeinen davon geſprochen, daß dieſe Sätze ungefähr das Streben der Mitglieder des Vereins „Durch“ zum Ausdruck brächten. Immerhin iſt es heute von Intereſſe, dieſe klaren Theſen zu leſen und mit der ſpäteren Entwickelung der Litteratur zu vergleichen. Auch hat meines Wiſſens Wolff zum erſtenmal im Gegenſatz zur „Antike“ damals das Wort „Die Moderne“ gebildet.

Im übrigen behielt der ganze Verein nicht ſeine Bedeutung. Wolffs anerkennenswerter Wunſch, keine „Clique“ und nicht einmal eine „Schule“ zu bilden, erfüllte ſich — aber eben darum konnte ſein andrer Wunſch ſich nicht erfüllen, daß von hier aus eine litterariſche Revolution ausgehen könne. Denn Revolutionen brauchen einſeitige Programme, Zuſammenrottungen unter energiſchen Führern und flatternde Banner mit knappen, kernigen Deviſen. Revolutionen ſetzen einen Herden-Trieb voraus, der zu blinder Gefolgſchaft führt; die ſo grundverſchiedenen Elemente unſeres Vereins aber hielt nichts zuſammen, als das Bewußtſein jugendlichen Aufſtrebens. „Durch“ wollten wir, d. h. wir wollten die eigene Individualität zur Entwickelung bringen — das aber iſt das grade Gegenteil von einem geordneten Heerzuge der Maſſen. Obwohl daher der Verein noch eine Zeit lang beſtand, obwohl namentlich die Brüder Hart denſelben noch lange ihre Neigung bewahrten, obwohl Bleibtreu und andere Heerrufer vorübergehend erſchienen, ſo blieb er doch nur das, was er hatte ſein ſollen: ein Sammelpunkt — und wurde nicht, was die Wortführer verlangten und was doch dem Worte nach ſchon ein Widerſpruch iſt — eine „Dichterſchule“.

Und das war überhaupt das Zeichen der ganzen jungen Litteraturbewegung in den Jahren 1885 und 1886 geweſen, in München wie in Berlin — die Jugend drängte ſich überall hervor, bald ſchüchterner, bald dreiſter; aber ſie zwängte ſich noch nicht ein in neue Theorien, ſie wollte die kaum erkämpfte Freiheit noch nicht wieder hergeben für ein akademiſches Schlagwort, wie es ſpäter der „Naturalismus“ wurde. Nur ganz im allgemeinen hatte ſie einen Gegenſatz geſchaffen: den Gegenſatz der Alten und der Jungen. —

Drittes Buch.

Die Alten und die Jungen.

Erstes Kapitel.

Der Sang der Jungen.

„Die Jungen" hatten sich als Lyriker eingeführt und zwitscherten fröhlich weiter ihre Liedchen. Von den drei Herausgebern der Anthologie ging jeder seines Weges weiter. Wilhelm Arent machte sich den billigen Scherz, unter dem angenommenen Namen Ludwig „Lyrisches aus dem Nachlasse von Reinhold Lenz" herauszugeben, und glaubte den gelehrten Herren ein gewaltiges Schnippchen geschlagen zu haben, daß sie die Mystifikation nicht sogleich durchschauten. Diese aber begnügten sich damit, festzustellen, daß die neu aufgefundenen Gedichte kein Ruhmesblatt in dem Kranz des toten Poeten bilden.

Karl Henckell gab Jahr für Jahr einen Band seiner Lyrik heraus, leicht nach Form und Inhalt, mit gefälligen Titeln, wie „Strophen" (1887), „Amselrufe" (1888, 2. Aufl. 1889), „Diorama" (1889). Nicht unrichtig sagte sein Genosse Conradi von ihm: „Bei ihm ist alles, was er singt und sagt, wahr und ohne Geste und Pose, und doch fehlt ihm der eigentliche schöpferische Zug"*). Conradi selbst aber stellte sich mit seinen „Liedern eines Sünders" ein (1887). Hier gärte es wieder:

Wohl kann ich wochen-, mondelang
mich mit dem Engsten, Nächsten still begnügen; —
da aber faßt mich jäher, wilder Drang, —
und in gewaltigen Gedankenflügen
steig' ich empor zum Sternenocean —
in Nichts zerfließt der taube, ird'sche Wahn —
und unersättlich saug' ich Ewigkeiten,
die mit Sekundenspur durch meine Seele gleiten.

*) Deutsche akadem. Ztg. 1886 Seite 122.

Wohl kann ich wochen-, mondelang
all' Liebeswonne, Gruß und Kuß still missen;
da aber packt mich jäher, heißer Drang —
und mich umstarrt's von tausend Finsternissen.
Ich ringe krampfhaft mich zum Licht empor —
nach süßen Sünden dürsten meine Sinne —
vor meinen Augen reißt der Nebelflor —
und unersättlich feir' ich dich, Frau Minne!

Und in solcher unersättlichen Feier sollte er bald zu Grunde gehen an Seele und Leib.

Sturmgeschwind ließ auch Mackay Dichtung auf Dichtung folgen. „Im Thüringer Wald" (1886) nannte er ein kleines Heftchen, in dem er eine Thüringer Wanderung in meist recht flüchtigen Versskizzen schilderte, hier und da freilich ein hübsches Naturbild entwarf. Mit tönenden Worten rief er zu sozialem Kampfe auf (1886) in dem Gedichte: „Arma parata fero" („Ich halte die Waffen bereit"), das auf Grund des damals noch bestehenden Sozialistengesetzes verboten wurde. Gesammelte „Dichtungen" gab er dabei auch noch heraus (1886, Fortgang 1888), worin sich neben den schönen Ostseeliedern und anderen hübschen Stücken auch sehr gequälte Verse finden. Und mit gleich flüchtiger Ausnutzung jeder Stimmung folgten die Dichtungen „Sturm" (1888, 2. Aufl. 1889), „Helene" (1888), „D. Alte und D. Junge" (1888). Und daneben leicht hingeworfene Prosaskizzen, mehr Stoffe zu Novellen als Ausführungen solcher, wie „Moderne Stoffe" (1888), „Novellistische Studien" (1887).

Auch eine Kollegin führte sich damals mit stimmungsvollen „Gedichten" (1889) ein: Isolde Kurz (geb. in Stuttgart am 21. Dezember 1853). Eine Probe ihrer ergreifenden Lyrik mag hier folgen:

Jetzt kommt die Nacht, die erste Nacht im Grab.
O wo ist aller Glanz, der dich umgab?
In kalter Erde ist dein Bett gemacht.
Wie wirst du schlummern diese Nacht?

Vom letzten Regen ist dein Kissen feucht,
Nachtvögel schrein, vom Wind emporgescheucht,
kein Lämpchen brennt dir mehr, nur kalt und fahl
spielt auf der Schlummerstatt der Mondenstrahl.

Die Stunden schleichen — schläfst du bis zum Tag?
Horchst du wie ich auf jeden Glockenschlag?
Wie kann ich ruhn und schlummern kurze Frist,
wenn du, mein Lieb, so schlecht gebettet bist?

Neben ihr ist auch der versfreudige Paul Barsch zu nennen, der vom Handwerker zum Dichter geworden war („Auf Straßen und Stegen", „Fliegende Blätter") und nebst seiner Frau, der talentvollen Hedwig Wigger, in der sogenannten „Breslauer Dichterschule" bei sangesfreudigen Genossen anregend wirkte.

Wilhelm Arent

Fleißig an der lyriſch-epiſchen Arbeit war auch Heinrich Hart. Ein Rieſenwerk hatte er ſich in ſeinem Lied der Menſchheit vorgenommen. Nichts Geringeres als die ganze Menſchheitsgeſchichte wollte er zur Darſtellung bringen in vierundzwanzig Einzelbildern. Jedes dieſer Bilder aber wuchs ſich zu einem ſelbſtändigen Werke aus. Aus vierundzwanzig Geſängen beſteht die Homeriſche Ilias. Aber den Umfang der ganzen Ilias hat faſt immer ſo einer von den Geſängen des Menſchheitliedes. Ein Gedicht, faſt vierundzwanzig mal ſo groß als das Werk Homers! Und nun iſt der Stoff des Hart'ſchen Gedichtes ſchlecht gerechnet ein paar Millionen mal ſo groß als der Stoff der Ilias. Ein paar Tage des Kampfes um Troja — nur ſolange der Zorn Achills um die ſchöne Briſeis währt — das iſt das Nichts an Stoff, aus dem das gewaltigſte Epos der Menſchheit — nächſt dem Nibelungenliede — hervorgewachſen iſt. Harts Epos aber umfaßt im Plan eine Unzahl von Jahrtauſenden. Das wäre im alten Sinne an ſich ſchon nicht epiſch gedacht — denn ſeit alten Zeiten konzentriert das Epos ſeine Handlung. Nur ein paar Tage von der Irrfahrt des Odyſſeus ſehen wir bei Homer — das andere erfahren wir nur aus der Erzählung des Helden. Aber Harts Lied der Menſchheit ſoll ja auch kein geſchloſſenes Epos werden, ſondern ein Zyklus von epiſchen Gedichten. Die Einleitung behandelt das Chaos und die „Entſtehung“ der Welt. Der erſte Geſang redet von den erſten Menſchen; aber wie die Einleitung nicht von einer Schöpfung durch einen ſchaffenden Gott, ſondern nach naturwiſſenſchaftlichen Anſchauungen von einer ſelbſteigenen Entſtehung der Welt ſingt — ſo heißen im erſten Geſang die erſten Menſchen auch nicht Adam und

Eva, sondern Tul und Nahila, und sie sind auch nicht der Zeit nach die ersten Menschen, sondern nur im höheren Sinne. Aus der Horde menschlicher Raubtiere, die gierig das Blut ihrer Feinde schlürfen und die Weiber als Gemeingut betrachten — sondern sie sich ab, als das erste wirkliche Paar, das in Liebe zusammenhält. Und wie sie durch Zufall den Reiz des gebratenen Fleisches entdecken, so werden sie durch Zufall die Entdecker der Anfänge menschlicher Kultur. Auf der sogenannten naturwissenschaftlichen Weltanschauung beruht also das ganze Gedicht — ein Anhang meldet sogar die lateinischen Namen der vorkommenden Pflanzen und Tiere! Freilich, die Errungenschaften der modernen Naturwissenschaften und der Völkerkunde in einem poetischen Kompendium niederzulegen, erscheint bei dem ewigen Fluß aller Wissenschaften als ein fruchtloses Bemühen. Was ein Lehrbuch heute an Wahrheit bietet, ist morgen schon oft nicht mehr Wahrheit. Während die Druckbogen einer wissenschaftlichen Abhandlung noch korrigiert werden, ist sie manchmal schon von anderer Seite überholt und entwertet worden. Und was sollte man nun wohl zu der Sysiphusarbeit sagen, die sich ein hochbegabter Poet auferlegt, wenn er den Fleiß eines Menschenlebens daransetzt, ein gleichsam wissenschaftliches Epos zu dichten, dessen erster Gesang nach menschlicher Berechnung schon veraltet ist, ehe der vierundzwanzigste erreicht sein kann. Aber es hat ja allerdings noch eine andere Betrachtungsweise Platz zu greifen. Humboldts „Kosmos“, so wenig sich ein moderner Mensch noch aus ihm zu unterrichten vermag, so sehr behält der riesige Torso durch seine Form seine Bedeutung in der deutschen Litteratur. Und in viel höherem Maße muß man ja ein Kunstwerk um seiner Form willen schätzen. Und nicht nur die äußere, sondern auch die innere Form ist in Harts Werke allerdings mit Meisterschaft gehandhabt. Die Art, wie die wissenschaftlichen Gedanken in plastisches Leben umgearbeitet sind, die Anschaulichkeit, mit welcher die Gestalten erschaut, die Bildnerkraft, mit der sie geformt sind, müssen geradezu Bewunderung erwecken. Ob freilich die Urmenschen wirklich so gedacht und gesprochen haben, wie Tul und Nahila, ja ob es einem modernen Geiste überhaupt möglich ist, das Denken und Fühlen geschichtlich früherer Menschen realistisch zu erfassen und wiederzugeben, das muß wohl zum mindesten eine offene Frage bleiben. Nun greift ja Hart auch nur einzelne Episoden aus der Kulturgeschichte heraus und lehnt sich nur im allgemeinen an historische Ereignisse an. So scheint für den Gang der Handlung der zweiten am Euphrat spielenden Nomadennovelle „Nimrod“ in großen Umrissen das Leben Attilas zum Vorwurf gedient zu haben, wenigstens spricht dafür die Geschichte von dem vom Himmel herabgefallenen Schwert, das den Brudermord und die Welteroberungspläne des Helden veranlaßt. Nun ist es zwar an sich mißlich, eine Geschichte aus der Zeit der Völkerwanderung in das Nomadenleben am Euphrat zu versetzen, aber die Dichterkraft läßt uns gar keine Zeit zu solchen Bedenken, sondern reißt uns dahin, wo sie uns haben will. In wunderbar glühender Farbenpracht steigen die Gefilde Mesopotamiens vor unseren geistigen Augen auf. Ja, Heinrich Harts Sprache schwelgt geradezu in Anschauungen, und mit Spannung wird jeder Kunstfreund den Dichter begleiten auf

seinem Wege durch die Menschheit, von Entwickelungsstufe zu Entwickelungsstufe, bis zu den „Hungernden" und dem Ausblick in die schönere Zukunft. — Ob freilich der Dichter sein Riesenwerk wird vollenden können, erscheint mehr als fraglich, denn in den Jahren von 1887 bis 1896 sind nur drei Gesänge entstanden von den geplanten vierundzwanzig! Als kleine Probe folgen hier einige Verse des „Vorgesanges".

„Einst war die Welt ein endlos tiefes Meer
von Finsternissen — tot und stumm und leer.
Kein Hauch, kein Atem, weder Flut noch Schaum,
Zeit ohne Werden, Schlafen ohne Traum,
leidlose Ruhe, Kraft, die nichts erfüllt,
ein Grab, das Schatten wesenlos umhüllt.
Einst aber wie ein Blitz durchfuhr's das All,
das Meer barst auf mit dumpfem Donnerhall,
und tausend Wirbel kreuzten durch die Wogen,
und tausend Funken zuckten rings und flogen,
und auseinander klüfteten die Gluten
und schossen sprühend hin gleich Flammenruten
und ballten kreisend sich zu Sonnenwelten,
verschlangen sich und barsten und zerschellten —
von Nebeln wirr umflattert, dampfumbraust,
aufbrandend in Gewittern, sturmdurchsaust.
Die Nacht versank, es wich des Todes Bann,
und heiliger Schauer durch die Schöpfung rann,
da lag die Welt, ein Wasser, breit und klar,
Lichtinseln zogen funkelnd, Schar an Schar,
in wiegenden Reigen schwebend wie zum Spiel,
rastlos der Weg, geheimnisvoll das Ziel.

Vom Kranz der Schwestern eine wählt mein Lied,
und für die Lieblichste mein Herz entschied.
Noch war ich Knabe, in der Haide Kraut
lag ich zu lauschen auf des Windes Laut,
von weißen Schleiern glänzte rings die Luft,
und auf den Gräsern träumte herber Duft,
und zwischen Erd' und Himmel fühlt' ich's weben,
des Geistes Wirken und der Schöpfung Streben.
Da strömte leuchtend mir ins Herz die Lust,
der ew'gen Schönheit ward ich mir bewußt,
und brünstig drang die Sehnsucht auf mich ein,
Urmutter Erde, dir ein Lied zu weihn,
ein Lied, das wogend wie der Ozean,
all deine Pracht umspannt, all deinen Wahn....
Mein Blick ward starr, die Wesen und die Zeiten
sah ich noch einmal mir vorübergleiten.
Vor meinen Augen brauste Glut in Glut,
von tausend Farben zitterte die Flut,
in langen Garben sprühte Strahl um Strahl,
berghohe Feuer wuchsen auf im Thal.
Und in den Weltraum stürzte wie ein Blatt,
das von dem Baume flattert, sturmesmatt,

der Mond, aufziſchend, wirbelnd, nebelrauchend,
dem Urgewäſſer blaſſen Haupts entrauchend.
Schon aber ſenkte Nachtgewölk von Dunſt
ſich auf der Flammen niegeſtillte Brunſt,
und praſſelnd, ſchäumend, immer neu geboren,
warf ſich der Regen in des Glutmeers Poren,
aufwallten blutige Nebel aus der Wunde,
gleich Speer- und Schwertglanz leuchtete die Runde,
und ſtöhnend miſchten ſich im Kampf die Kräfte,
und ſiedend gärten zukunftsſchwangere Säfte,
bis aus des Waſſers morgenkühlem Schoß
der Keim des Lebens ſtieg — geſtaltengroß. —

Statt ſolche Kunſtbauten in emſiger Arbeit aufzuführen, gab Detlev von Liliencron eine neue Sammlung „Gedichte" heraus (1889). Er hatte ſich inzwiſchen auf dramatiſchem und novelliſtiſchem Gebiet geübt und mit ſeinem Roman „Breide Hummelsbüttel", ſowie mit ſeinen Novellen „Eine Sommerſchlacht" viel Schilderungsgabe verraten. Aber der ganze Liliencron iſt er doch nur als Lyriker. Dieſer ſo ſchlicht überſchriebene Band „Gedichte" zeigt den jetzt Fünfundvierzigjährigen auf der Höhe ſeines Könnens. Zwei kleine Kabinettſtücke möchte ich anführen. Das erſte iſt ſo ein winziges, hingeworfenes Straßenbild; aber wieviel Leben, wieviel Anſchauung iſt in dieſem Stückchen Wirklichkeit als lachende, farbenbunte Poeſie verewigt!

Klingling, bumbum und tſchingdada!
Zieht im Triumph der Perſerſchah?
Und um die Ecke bricht's
wie Tubaton des Weltgerichts,
voran der Schellenträger.

Brumbrum, das große Bombardon,
der Beckenſchlag, das Heliken,
der Piccolo, der Zinkeniſt,
die Türkentrommel, der Flötiſt
und dann der Herre Hauptmann.

Der Hauptmann naht mit ſtolzem Sinn,
die Schuppenketten unterm Kinn,
die Schärpe ſchnürt den ſchlanken Leib,
beim Zeus! das iſt kein Zeitvertreib,
und dann die Herren Leutnants.

Zwei Leutnants, roſenrot und braun,
die Fahne ſchützen ſie als Zaun,
die Fahne kommt, den Hut nimm ab,
der ſind wir treu bis an das Grab!
Und dann die Grenadiere.

Die Grenadier' im ſtrammen Schritt,
in Schritt und Tritt und Schritt und Tritt,
das ſtampft und dröhnt und klappt und klirrt,
Laternenglas und Fenſter klirrt,
und dann die kleinen Mädchen.

Die Mädchen alle, Kopf an Kopf,
das Auge blau und blond der Zopf,
aus Thür und Thor, aus Hof und Haus
ſchaut Mine, Trine, Stine aus,
Vorbei iſt die Muſike.

Klingkling, tſchingtſching und Paukenkrach,
noch aus der Ferne tönt es ſchwach,
ganz leiſe bumbumbumbum tſching,
zog da ein bunter Schmetterling,
tſchingtſching, bum, um die Ecke? —

Aber die kraftvollſte Wiederſpiegelung von Liliencrons Perſönlichkeit iſt doch diesmal der „Cincinnatus".

Frei will ich ſein,
Meinen Jungen im Arm, in der Fauſt den Pflug,
und ein fröhlich Herz, und das iſt genug.
Und ſchleichen die Wünſche wie ſchmeichelnde Panther,
tobt einer im Blut mir, ein höllengeſandter,
daß ich Ruhe nicht finde bei Tag und Nacht,
daß ich ganz wirr bin und überwacht,
daß mir die Wangen einfallen und bleichen,
und kann doch und kann doch den Wunſch nicht erreichen.
Ich ſchluck' ihn zu den begrabenen andern,
fein ſtill, und es ſäumt ſchon das raſtloſe Wandern.
Das Wort klingt herb und hat traurigen Mund
und tröſtet mich doch und macht mich geſund.
Meinen Jungen im Arm, in der Fauſt den Pflug,
und ein fröhlich Herz, und das iſt genug.
Frei will ich ſein.

Bietet der Staat mir Würden und Amt,
und trüg' er mir's an auf purpurnem Samt,
ich winke den Bringern, ich lache dem Tand
und wehre ſie ab mit verneinender Hand.
Mich ſchaudert vor Joch und Feſſel und Druck,
vor des Dienſtes grauem Bedientenſchmuck,
vor des Dienſtes Sklavenarbeiten,
vor ſeinen Rückſichtsloſigkeiten.
Ich beuge den Menſchen nicht meinen Nacken
und laſſe ſie nicht an den Kragen mir packen.
Der Geier des Ehrgeizes richtet den Schnabel
ewig nur gegen den eigenen Nabel,
und frißt ſich ſelbſt in den Eingeweiden,
und ſchafft ſich ſelbſt nur die bitterſten Leiden.
Weg da, ihr Narren, und laßt mich in Ruh',
und dröhnend werf' ich mein Hofthor zu.
Meinen Jungen im Arm, in der Fauſt den Pflug,
und ein fröhlich Herz, und das iſt genug.
Frei will ich ſein.

Doch ruft mich der Kaiſer in Not und Gefahr,
ich entſtürze dem Haus mit geſträubtem Haar,
bin um ihn, wenn er von Feinden umdrängt,
bis wieder die Streitart am Nagel hängt.
Und will es mein Schickſal, fällt für ihn mein Haupt,
ich küſſe den Block, an den ich geſchraubt,
ich küſſe den Block, an dem mein Rumpf
ohne Kopf in den Sand rollt, ein zuckender Stumpf.
Muß das Vaterland drangvoll die Sturmflaggen hiſſen,
ho heida! die Klinge der Scheide entriſſen.
Und droht es von Oſten und dräut es von Weſt,
wir ſchlachten den Bären, den Hahn uns zum Feſt.
Fällt neidiſch uns an auch die ganze Welt,
ſie lernt uns ſchon kennen, der Angriff zerſpellt.
Und der Frieden ſtrahlt auf, von Sonnen gezogen,
der Teifun erſtarb in ſanft plätſchernden Wogen,

der Ackersmann ſät, und der alte Verkehr
findet verkettete Straßen nicht mehr.
Dann ſtemm' ich die Spitze von meinem Schwert
feſt auf den häuslichen Feuerherd,
umfaſſe den Griff mit der einen Hand
und trockne das Blut von Rill' und Rand
und ſchleif' es gewärtig zu neuem Tanz,
doch heute bedeckt es ein Eichenkranz.
Meinen Jungen im Arm, in der Fauſt den Pflug,
und ein fröhlich Herz, und das iſt genug.
Frei will ich ſein! —

Unerwähnt bleibe hier nicht der einzige lyriſche Verſuch von Franz Oppenheimer, der unter dem Pſeudonym Franz Hauſer (geb. in Berlin am 30. März 1864) in ſeinem „Weg zur Liebe" (Berlin 1887) die ſeeliſchen Kämpfe eines jungen Arztes ſchildert. Wie dieſer durch ſchmerzlichen ſeeliſchen Verzicht und heißes Ringen mit dem Materialismus ſich zu innerer Ruhe und Abklärung hindurcharbeitet, iſt fein und poetiſch dargeſtellt.

Auch Oskar Linke verſenkte ſich nach wie vor gern in vergangene Zeiten. Seine auf griechiſcher Weltanſchauung fußende Dichtung liebte Frohſinn und Schönheitskultus nach wie vor, wie ſeine Sammlungen „Aus dem Paradieſe" (1885) und „Ergo bibamus" („Laßt uns trinken") bezeugen. Sein eigentliches Streben aber ging dahin, hohe Idealgeſtalten der Vorzeit in modernem Licht zu ſehen. Zum zweiten Male nahm er die Geſtalt Jeſu zum Gegenſtand einer Dichtung. Diesmal war's ein Roman, der manche Stelle voll Schwung und Farbe aufweiſt, oft genug aber ſchwache Bleiſtiftſkizzen das Oelgemälde unterbrechen läßt; und in ſeinem Epos „Antinous" geht die rührende Geſchichte vom ſchönen Liebling des Kaiſers Hadrian allzuoft in theoretiſchen Betrachtungen unter, und dieſes geheimnisvollſte aller Seelenrätſel der Geſchichte wird nicht zu vollem Leben erweckt.

In jener Zeit hochgehender wogender Lyrik ſammelte auch ich meine Erſtlinge unter dem Titel „Menſchenlieder" (1887). Kurz vor meinem Eintritt in den Verein „Durch" hatte ich zuſammengeſtellt, was in den wechſelnden Phaſen meines noch jungen Lebens mein Gemüt erregt hatte. Das Ringen nach einer einheitlichen Weltanſchauung, das einſt den frommen Knaben beim Studium der Naturwiſſenſchaften ergriffen hatte; die großen Geſtalten, die aus der Geſchichte und Philoſophie mich hinübergeleitet hatten in die moderne Welt; und endlich die moderne Großſtadt ſelber, die plötzlich vor mir aufgegangen war, mit Glanz und Kraft, Elend und Verzweiflung ſpiegelten ſich mir in Balladen und Liedern, und den ſonderbaren Titel erklärte ich eingangs mit den Worten: „Menſchenlieder ſind Lieder, welche den Menſchen zum Gegenſtande ihrer Poeſie machen. Das Ringen der Erdenbürger nach Licht und Wahrheit gehört daher ebenſowohl in ihr Gebiet, als der Kampf um Brot und Daſein." Und nach dieſem Programm gaben ſich denn Prometheus, Chriſtus, Buddha und Mohammed in dieſem Büchlein ein Stelldichein mit Geſtalten und Bildern von Böcklin und Spangenberg

und mit modernſten Menſchen in ihrem ringenden Leid. Anſtatt aber nun meine eigenen Gedichte zu beurteilen, will ich hier nur die Entſtehungsgeſchichte eines derſelben erzählen und zwar nur aus dem Grunde, weil ſie für das Empfinden der damaligen Jugend im allgemeinen typiſch iſt.

Mit einem Freunde, einem ſehr leicht erregbaren Deutſchpolen, hatte ich einen Sonntags-Ausflug nach dem jedem Berliner bekannten Grunewald gemacht, und wir ſchauten in einer der volkstümlichen Waldſchenken am blauen See dem Tanze der Menge zu. Plötzlich ſtieß mein Freund mich an und bat mich dringend, den Klavierſpieler näher anzuſehen. Sicher ſei das ein einſtiger Bühnenkünſtler, der ohne Glück und Stern herabgeſunken ſei zum Sonntagsmuſikanten; auf ſeinem Geſichte aber könne man deutlich in den geſpannten Zügen die furchtbare Leidensgeſchichte des geſcheiterten Idealiſten leſen. Dieſe ſtürmiſch vorgebrachten Worte zündeten bei mir ſogleich. Sofort eilte ich mit übervollem Herzen in eine entfernte Ecke des Wirtſchaftsgartens, und während mir die Walzerklänge von drüben her in Ohr und Seele tönten, ſchrieb ich das Gedicht nieder:

Rumdaeadei! Rumdaradei! —
Tanzt! Ich ſchlage auf die Taſten!
Klappern ſoll dee alte Kaſten!
Walzer — Polka — Hopſer — Springer!
Dreht euch, dreht euch, bunte Dinger!
Während meine Finger ſcherzen,
brennt die Hölle mir im Herzen!
Rumdaradei! Rumdaradei!
Tod und Leben einerlei!

Einſt in meines Vaters Hauſe
bei dem frohen Tanzgebrauſe
ſchwang ich mich beim Kerzenſcheine,
und ein Mädchen wae die Meine.
Zwanzig Muſikanten blieſen
einen Tanz wie dieſen, dieſen —
Rumdaeadei! Rumdaeadei!
Tanz und Teufel einerlei!

Und mich riß die Kunſt von hinnen,
nach der Sonne ſtand mein Sinnen.
Ew'ges Wort aus Dichters Munde,
Bühnenglanz und ſel'ge Stunde,
göttlich Sehnen, heilig Ringen —
nie Erfolg und nie Gelingen! —
Rumdaradei! Rumdaradei!
Und die Sonne zog vorbei!

Und ich hab' von fernen Höhen
meines Vaters Schloß geſehen,
bin ins grüne Gras geſunken,
hab' die traute Luft getrunken.
Fort mein Glück und tot mein Sehnen —
all mein Gut im Aug' die Thränen!
Rumdaeadei! Rumdaeadei!
Dreht euch! Dreht euch! Eins, zwei, drei!

Dreht euch, daß die Funken ſtieben! —
Und wo iſt mein Lieb' geblieben?
Wo ich lag, vom Gram zerſchlagen,
Fuhr vorbei ein Fürſtenwagen,
hielten zwei ſich drin umwunden,
bis mir Sinn und Geiſt entſchwunden;
Rumdaradei! Rumdaradei!
Weib und Weib iſt einerlei!

Als ich in die Stadt gekommen,
hat der Wirt mich aufgenommen,
ſpiele nun bei jedem Feſte
für die Kinder, für die Gäſte,
bis erlahmt die alten Tatzen,
bis die Saiten ſchrill zerplatzen —
Rumdaradei! Rumdaradei!
Tod und Leben einerlei!

Als das neue Gedicht in meiner Taſche geborgen war, ging ich dann mit meinem Freunde auf den verzweifelnden Idealiſten zu, der grade ſeinen Walzer geendet hatte. Und unter dem üblichen Vorwande „von der auffallenden Aehnlichkeit" forſchten wir ihn aus über ſein früheres Bühnenleben. Aber wie erſtaunten

wir beide, als wir hörten, daß der brave Mann nie beim Theater geweſen war, nie höhere Ziele gehabt hatte und ſich in ſeinem volkstümlichen Klavierſpielerberufe ſehr glücklich fühlte, beſonders aber im Sommer, wo er vom frühen Morgen an die ſchöne Waldluft genießen könne. Wir ſtürzten aus allen Himmeln. Aber meine kleine Romanze war nun einmal da; ſie iſt ſpäter aus meinen „Menſchenliedern“ in mehrere Anthologien übergegangen und erſt unlängſt von zwei namhaften Komponiſten in Muſik geſetzt worden. So mag denn ihre Entſtehungsgeſchichte auch einmal bekannt werden. Jedenfalls iſt ſie bezeichnend für die Empfindungen, die uns „Jüngſtdeutſche“ damals bewegten. Denn zu dieſen wurde ich ja nun infolge meiner erſten Liederſammlung auch gerechnet.

Otto von Leixner

Im nächſten Jahre ließ ich eine zweite Dichtung folgen „Von Kains Geſchlecht“ (1888). In nähere Beziehung traten hier Bibel und Wirklichkeit zu einander. Im einleitenden Geſange wurde der bibliſche Kain als feurig-genialer Kraftmenſch dem ſanftmütig-artigen Abel gegenübergeſtellt, und ſeine furchtbare That wurde erklärt aus dem Seelenleid dieſes Gewaltigen, der dem philiſterhaften Vater Adam und der demütig-frommen Mutter Eva als ein unbändiger Wildling erſcheint, und der in ſeinem heißen Liebesdrang von dem Mutterſöhnchen Abel kühl zurückgewieſen wird, bis der innerlich tauſendfach verwundete Titan von Neid und Leidenſchaft ſich hinreißen läßt, den allgeliebten Bruder zu erſchlagen. Den furchtbar Bereuenden trifft Gottes Strafgericht, daß er das Paradies in nächſter Nähe erſchauen muß und doch nicht eintreten darf; daß er ewig leben und wandern muß und ewig ringen nach unerreichbaren Idealen; und daß gerade dieſes Streben nach dem Höchſten und Reinſten ihn immer von neuem zum Brudermörder machen muß. Und dieſer ſelbe Fluch trifft ſeine geſamte Nachkommenſchaft: alſo die ganze Menſchheit. — Nach dieſer Einleitung zeigen fünf Bilder in fünf verſchiedenen Ständen der modernen Geſellſchaft, wie heute noch dieſer Fluch waltet; alles Ringen nach idealen Höhen mit der Notwendigkeit des Brudermords verkettend. Im erſten Bilde wird ein ſchlichter Arbeiter gezeichnet, der aus der dumpfen Umgebung der Kindheit voll Bildungstriebes herausgeſtrebt

hat, in Amerika die Freiheit kennen lernte und mit chriſtlich-ſozialen Anſichten heimkehrt, um dort ſeine verlaſſene Braut in den Armen des plumpen Bruders zu finden und mit einer jähzornigen Kainsthat die Reinheit ſeiner Seele auf ewig zu entweihen. Das zweite Bild zeigt einen Dichter, der ſeinen heißen Künſtlerdrang untergehen fühlte und darum ohne Liebe ein reiches Mädchen heiratete, das glühend an ihm hing. Zu ſpät ſieht er ein, daß er gerade durch dieſe froſtige Ehe die Poeſie in ſich getötet hat, während ein abgewieſener Bewerber ſeiner Gattin gerade durch den Schmerz der unglücklichen Liebe zum großen Dichter geworden iſt. Sein furchtbares Bekenntnis, mit dem er ſein liebendes Weib ſeeliſch vernichtet, zeigt ihn in geiſtigem Sinne als Kain. — Im Vordergrunde des dritten Bildes ſteht ein großer Unternehmer, der mitten im Herzen der Weltſtadt eifrig hilft am Forträumen der alten Baracken und einen prächtigen Bierpalaſt errichtet, bei deſſen Einweihung er aus der Erzählung einer alten Frau aus der Nachbarſchaft plötzlich mit tiefer Rührung erfährt, wieviel ſchlichte, brave Exiſtenzen „aus der guten alten Zeit“ er ſelbſt und der große Strom der fortſchreitenden Kultur überhaupt abſichtslos an den Bettelſtab gebracht und zur Vernichtung getrieben hat durch die ſiegreiche Konkurrenz des Neuen mit dem naturgemäß unterliegenden Alten. — Das vierte Bild erzählt von einem begeiſterten Prediger, der mit ſeiner ergreifenden Auslegung der neuteſtamentlichen Erzählung vom reichen Jüngling überall die Herzen zur Nachfolge Chriſti aufrufen will und damit, ohne es zu wiſſen, verhängnisvoll eingreift in das glückliche Leben eines Gutsbeſitzers, der in ſchwärmeriſcher Frömmigkeit den Ausſpruch Jeſu wörtlich befolgt und ſein Hab und Gut an die Armen verſchenkt. Darüber gerät er in Zwiſt mit ſeinen Verwandten, verliert ſeine Braut, kommt vorübergehend ins Irrenhaus, durchbummelt die Welt als allverſpotteter Kneipenprediger und klagt ſchließlich als ergrauter Mann den Prediger an um ſein zwecklos verlorenes Leben. — Und in dem fünften Bilde wird an der Geſchichte eines gelehrten Profeſſors und ſeines unverſtanden an ſeiner Seite leidenden Sohnes dargethan, wie auch die Wiſſenſchaft ihre Seelenopfer fordert. — Der Schlußgeſang endlich giebt einen Ueberblick über die Geſchichte der Menſchheit, die in ihrem blutigen Werdegang mit ihrem Errichten und Zertrümmern von Weltreichen, mit ihren aufwärts ringenden und doch mörderiſchen Revolutionen, ja ſelbſt mit ihrer Ausbeutung von Entdeckungen, von rein auftauchenden, aber ſchnell entſtellten Religionen, von tötend ſieghaften Wahrheiten, von ringend ſterbenden Helden des Geiſtes und der Kunſt einem unendlich ſchäumenden Blutwehr gleicht. Aber:

Nicht um des Blutes willen gedeiht ja der Kampf!
Glück ſoll ſprießen dereinſt aus wachſendem Leid,
ſo wie dem Irrtum allein die Wahrheit entſprießt! —
und das Ende des Krieges iſt heiliger Friede.
Ringet nur fort, ihr Streiter, um Glück und Größe!
Euren Gräbern entſteigt ein ſiegend Geſchlecht,
wieder zu fallen im Kampf für größere Sieger,
und aus Leichen zu türmen den prahlenden Bau.
Die Unſterblichkeit auch iſt preiſenswert,
namenlos ruhn, ein Stein im Turm der Geſchichte!

Und ſo rolle du fort, allmächtiges Weltall,
großes, gewaltiges Einzelweſen,
nie geſättigt an Blut und Wahrheit und Tugend.
Stürme nur fort im Drang zu ſeligen Höhen,
bilde dich ſelbſt und lebe vom Tod deiner Glieder!
Brauſe nur fort — ſchon ſiehſt du den Gipfel ſich heben,
ſonnenbeglänzt überm Eis mit roſendurchdufteten Wieſen,
ſtürme hinan — du ringſt ja nach Gutem und Reinem —
Aber wenn du die herrlichen Fluren erreicht,
laß ihn ſich ſchlummern legen, den alten Kain,
müde vom Wandern und Tod und ewigem Leben!
Lege bei Seite das Kreuz von Erz und die eiſerne Waffe,
Und laß flattern über dem neuen Geſchlecht
rein im goldigen Duft
die Fahne der Liebe. —

Mit ſolchen Dichtungen konnte ich damals noch zum jüngſten Deutſchland gerechnet werden. Trotzdem ſchied es mich und manchen andern ſchon damals von den eigentlichen Anhängern der neuen Schule, daß uns bei allem Streben nach Wirklichkeitsdarſtellung doch die Idee das Weſentlichſte im Kunſtwerk zu ſein ſchien. Nun aber machte ſich eine neue extreme Richtung geltend, die bald auch den Vers als unnatürlich verwarf. Ja, mit Liedern hatte die Schar der Neuen begonnen, und jetzt ſcholl ihnen plötzlich der Ruf nach Proſa entgegen.

Zweites Kapitel.

Die Aechtung der Lyrik und das Ringen nach dem neuen Roman.

In einer neuen Auflage ſeiner Revolutionsbroſchüre hatte Bleibtreu, der ſonſt ſo eifrige Verfechter der Lyrik, dieſer Dichtungsgattung ganz plötzlich den Krieg erklärt. Bei Gelegenheit einer Beſprechung einer ſchon wieder neu zuſammengetretenen Sängergruppe — des „Quartettes" von Henckell, Hartleben und anderen — hatte er gemeint, es ſei jetzt genug des ewigen Liederdichtens, und wer von den Jüngſten etwas zu ſagen habe, möge das in Proſa thun. Zum erſtenmal taucht hiermit der verhängnisvolle Gedanke auf, der ſpäter die jüngſtdeutſche Litteratur verheeren ſollte — als ſei der Vers ein veraltetes Dichtungsmittel.

Freilich — das Liederdichten galt ja lange ſchon in der deutſchen Litteratur nur als eine nebenſächliche Beſchäftigung. Seit Freytag und Spielhagen galt der Roman als die ernſthafteſte moderne Dichtungsgattung. Ich habe ja in der Einleitung meiner Darſtellung einen Ausſpruch Karl Frenzels angeführt, wonach ſogar das Drama dem Roman gegenüber in die zweite Linie gewichen ſei. So mußten denn auch die jungen Revolutionäre ihre neuen Gedanken in die Form des Romans zu bringen ſuchen. Aber da nun einmal die ganze Litteratur neu werden ſollte, ſo ſollte denn auch dieſer Roman ganz neu werden, und eine ſolche ganz neue

Darstellungsform strebte zunächst in München Conrad an mit seinem Roman „Was die Isar rauscht".

Diese neue Form verwarf ganz die „Komposition". Es sind nur Bilder, die hier aneinander gereiht werden, Bilder nach jeder Hinsicht: umrahmt jedesmal von einem anderen Hintergrunde, jedesmal andere Figuren zeigend; und obwohl sie sich schließlich alle zu einem einheitlichen Ganzen vereinigen, so lassen sie doch nur sehr langsam den Faden des Geschehenen weiter gleiten. Und wenn wirklich eine „Heldin" durch alle hindurchgeht, so ist dies nur die Isar, die ihren Wellenschlag überall ertönen läßt, und die überall und in jeder Fassung das Herz des Dichters zu wahrer Poesie erwärmt. So ist denn auch das gelungenste Bild von allen dasjenige, wo die Tragik der Isar am klarsten zur Geltung kommt, und wo auch der Gegensatz der Alten und der Jungen — dieses Leitmotiv der ganzen Dichtung jener Tage — sich am klarsten erhebt. Da sitzen in einer uralten Gartenwirtschaft zum „grünen Baum" am Stromufer die verschiedensten Menschengruppen zusammen. Hinten in fröhlicher Gemeinschaft junge Studenten, unter denen der wohlbeleibte, trinkfröhliche Kugelmeier mit seinem egoistischen Humor die lebensvollste Erscheinung ist. Der fröhliche Genuß der Gegenwart läßt hier die Jugend zu ihrem harmlosen Rechte kommen. Aber schwer sind die Herzen den alten Urmünchenern dort an ihrem gewohnten Platz dicht unter dem Küchenfenster, aus dem die Wirtin ihre gemütlichen Kommandos über „Kalbsharen" und „Schweinszüngel" ertönen läßt. Die alten Spießbürger, die ihren Ehrenplatz seit vielen Jahrzehnten dort behaupten, hören mit Wehmut von den neuen großen Plänen der zu verlängernden Kaistraße, und ein alter Uhrmacher fühlt sein Herz vor Weh brechen, daß der „grüne Baum" für zweimalhunderttausend Mark von seinen Besitzern soll verschachert werden an die dreisten Unternehmer. Langsam entfernt er sich später, und am frühen Morgen zieht man ihn tot aus der Isar. — Mit Unbehagen betrachtet man an einem Nebentisch die Herren vom Verein der „Ungespundeten" (worunter wohl die Jüngern um Conrad zu verstehen sind), und eigentümliche Vermutungen über den König durchschwirren die Luft. Die Isar aber rauscht unbekümmert dahin und ahnt nichts von den großen Plänen, die in der That die spekulativen Köpfe allerorts bewegen. Zwei große Banknänner lernen wir in anderen Bildern kennen, die sich beiderseits mit den Plänen der neuen Uferstraße tragen. Der kleine, bewegliche, helläugige, pfiffige Weiler, der schließlich doch der „Hereingefallene" ist und seinen Bankrott nicht mehr verheimlichen kann; und der dicke, schwerfällige, aber weitblickende Raßler, der in seinem Berufe so eisern, ruhig und stark ist, wie in seinem Hause wächsern und schlaff. Die schöne Frau, eine einstige Schauspielerin, hat ihn nur genommen, um den Nachstellungen und Verdächtigungen der Welt zu entrinnen; und in lieblos kalter Ehe wendet sie ihr Herz einem abgegangenen Offizier zu, der vergebens erst in einer Fabrik, dann in litterarischer Beschäftigung Befriedigung und Unterkommen gesucht hat. Als ein unverbesserlicher Don Juan verzettelt er sein kleines Vermögen und verpraßt seine Gesundheit in allnächtlichen Freuden. Die Lebewelt von München spottet schon über den Wagen, der ihn am Gärtnerplatztheater abholt, und in dem er mit der

schönen Kommerzienrätin Raßler stundenlang dahinfährt. Die alte treue Brigitte aber, das Familienfaktotum, das um den in Amerika verkommenden Bruder schon lange weint, sieht nun auch den anderen Bruder ruhelos dem Untergange entgegentreiben; und wie sie mit auflodernder Freude ihn von der Liebschaft mit der Kommerzienrätin zurückkommen sieht, ahnt sie schon, daß der ewig Wankelmütige nur nach anderen sucht. Während so die Lebewelt in vornehmen Sünden schwelgt, und die Spießbürger und Studenten im Bier verdummen, schwingt ein Geächteter die Geißel des Femgerichts über alle die oberen Zehntausend — das ist der „Preßbandit", ein verkommener Journalist, der ein Revolverwitzblatt herausgiebt: die Kloake. Vor ihm zittert jeder. Als ein Wegelagerer mitten in der Großstadt erhebt er seinen teuren Zoll von jedem, der nicht in den Spalten seines Blattes gebrandmarkt werden will — und alle haben sie Grund, ihn zu fürchten, denn alle haben sie Blößen zu verdecken, die er regelmäßig aufspürt: bis ein spleeniger Engländer den elenden Erpresser zum einäugigen Krüppel zerbort. — In diesem bunten Bilderbuche fehlt auch die Gruppe der Künstler nicht ganz. Ein Bildhauer vertritt den krassen Naturalismus. Aus der Entfernung hören wir auch von dem Künstlerverein „Hölle" (wohl im Gegensatz zu Heyses Paradies), der seine Einladungen an Gerechte und Ungerechte versendet und den Kommerzienrat Raßler als großen Mäcen nicht vergißt. Aus noch größerer Entfernung schreibt auch der Architekt Zwerger seine Briefe an Drillinger. Während er Italien durchreist, trägt er sich mit großen Entwürfen über einen kühnen künstlerischen Plan zum Bau der neuen Uferstraße, und aus der Entfernung weiß er diesen auch schließlich durch den Münchener Architektenverein bis vor die Augen des großen Raßler zu bringen. Aus seinen Briefen hören wir auch, wie er mit des Studenten Kugelmeier hübscher, kluger Schwester, einer eifrigen Archäologin, sich über dezente und undezente Gegenstände der Kunst unterhält und sich endlich mit ihr verlobt. Diese letzte Nachricht bricht das Herz eines Freundes Kugelmeiers, eines jungen Studenten Schlichting.

Dieser, ein junger Zukunftsdichter, fühlt sich von dem oberflächlichen Treiben der Studenten abgestoßen und findet als einsamer Jünger bei zwei einsamen Alten Trost, beim weltfeindlichen Dr. Trostberg — das ist nun der unvermeidliche Schopenhauer-Verehrer, der in fast allen diesen Romanen wiederauftaucht, als Vertreter der „Alten" — und bei dem großen Sonderling Effenbach, dem einsamen Höhlenbewohner. Unschwer ist hier der wenig veränderte Name eines Malers zu erkennen, der lange im Höllenthal bei München lebte als ein Vegetarier und Naturmensch. Wie die rauschende Isar von Anfang an den Roman durchflutet hat, so ist, an ihren Gewässern nächtlicher Weile sitzend, auch dieser Meister, der weltscheue, innerlich große Diogenes, schon im ersten Kapitel dem jungen Schlichting vor die Augen getreten, und nun eilt dieser am Ende des Ganzen zu dem Maler hinaus, um sich dort wieder Lebensmut und Gesundheit zu holen. Ueber all den Gestalten aber schwebt noch eine hoheitsvolle, oft genannte, aber nie erschaute. Denn, nie auftretend steht im Hintergrunde König Ludwig, der Wagnerfreund, zu dessen heimlichen Dichtern vorübergehend auch Trostberg gehört. — Der Ausbruch des Wahnsinns und der Tod des großen Sonderlings im Starnberger See — nur

ſkizzenhaft berichtet — ſteht als Schluß des Ganzen da und hilft das aus Bildern zuſammengeſetzte Bild würdig vollenden. Ueberblickt man das ganze Moſaikwerk nur aus der Entfernung, ſo muß man ſagen, zur Dichtung fehlt ihm viel: Vor allem Einheit und Spannung. Die zerſplitternde „Neben-Einandermalerei" hat den Verfaſſer oft genug in die Breite getrieben, und man hat das Bedürfnis — wie Drillingers Haushälterin bei Zwergers langen Briefen — oft nur den Anfang, den Schluß und ein paar Stichproben aus der Mitte zu leſen; aber in der Geſamtheit erſcheint der Hauptzweck vollkommen erreicht: lebensvoll und vielſeitig ſteht ſie vor uns, die große „Bier- und Kunſtſtadt an der Iſar". Und wer ſie auch nur in dieſem Bilde erblickt hat, der glaubt ſie wirklich zu kennen. — Gleichzeitig verſuchte Bleibtreu in Berlin einen Roman mit noch größerer Ausdehnung in ähnlichem Stil. —

„Größenwahn"! — Der Titel deutet das Thema an: den Größenwahn — als weitverbreitete Krankheit der ganzen Menſchheit zu zeigen. Alſo der Veranlagung Bleibtreus entſprechend: ein philoſophiſcher Gedanke. Hier ſoll darum nicht die Zuſtändlichkeit die Hauptſache ſein, hier ſollen die Betrachtungen einer leitenden Idee untergeordnet erſcheinen. Weitgereiſt, will Bleibtreu gleichzeitig die Erfahrungen ſeiner mannigfachen Fahrten und Wanderungen verwerten, ſo ſoll es alſo ſich hier um einen Großſtadtroman im weiteſten Sinne des Wortes handeln: bei allem nationalen Empfinden ſoll das Gebiet der Schauplätze international ſein. So iſt denn ſchon der Held — Graf Kraſtinik — ein Deutſch-Ungar, und die erſte Wanderfahrt des unbegreuzt beurlaubten Genieoffiziers führt ihn nach England, wo ſein Onkel und eine Tante ihn in die Kreiſe der vornehmen Welt einführen. Der Größenwahn eines einflußreichen Verlegers und der Größenwahn der vornehmen Welt von London, die in ihren ſteifen Geſellſchaften die wahre Kunſt der Geſelligkeit erblickt — das ſind die erſten Etappen. Und ſchnell erkrankt der Held ſelbſt an einem Anfall der Weltkrankheit, indem er ſich für einen Dichter hält und ſich in naturaliſtiſch zyniſchen Novellen nach neueſter Methode verſucht. Eine ſonderbare Verkettung von Umſtänden führt ihn nach Deutſchland. Der Maler Rother, der in Berlin im Liebesbanne einer unergründlichen Kellnerin Höllenqualen der Eiferſucht ausſteht, erfährt, daß deren erſter Geliebter ſich jetzt in England aufhält, es iſt Graf Kraſtinik. Sogleich ſetzt ſich Rother auf die Bahn und das Schiff, dampft nach London, erſcheint bei dem Grafen, der eben ſelbſt um eine ſchon eingefädelte Heirat mit einem reichen Mädchen gekommen iſt; beide Männer lernen ſich kennen und ſchätzen. Der Graf begleitet den Maler nach Berlin. Dort will er nun recht aus dem Vollen die moderne Litteratur kennen lernen. Er erſcheint in dem Verein „Drauf" — natürlich iſt der Verein „Durch" gemeint — und hört überall auf die Führer der litterariſchen Revolution läſtern, die ihm eines Tages zufällig auf der Straße bekannt werden: Leonhart und Schmoller — man denkt unwillkürlich an Bleibtreu und Kretzer. Namentlich zu Leonhart fühlt der Graf ſich ſogleich ſtark hingezogen, je mehr er die Jungen und die Alten auf ihn ſchelten hört; und nachdem er deſſen ſämtliche Werke geleſen, erklärt er ihm ſchriftlich, daß er ihn für den einzigen, wirklich großen Dichter der Zeit halte. Ja, er

ſieht von jetzt ab einen Teil ſeiner Lebensaufgabe darin, dieſem großen Dichter den Weg bahnen zu helfen. Er geht dabei ſo weit, ein Stück, das Leonhart geſchrieben hat, mit ſeinem Namen zu decken. Als Graf, dem die Pforten zu allen Geſellſchaftsklaſſen aufſpringen, ermöglicht er es leicht, das Drama unter ſeinem Namen am „Deutſchen Theater“ zur Aufführung anzubringen; aber an demſelben Tage, wo der Beifall durch das Haus raſt, iſt Leonhart unter unerträglichen Seelenqualen dem Verfolgungswahnſinn zum Opfer gefallen und hat ſich auf die Eiſenbahnſchienen geworfen. Kraſtinik, den alle Zeitungen als großen Dichter feiern, ſieht ſich plötzlich der Verſuchung ausgeſetzt, den Ruhm, den er neidlos mit ſeinem Namen dem Freunde erobern wollte, nun dauernd für ſich in Anſpruch zu nehmen. Aber er überwindet ſiegreich. Auch er reiſt ab, und aus der Ferne ſendet er einer Zeitung die Nachricht, daß Leonhart der Verfaſſer jener Dichtung ſei; für ſich ſelbſt aber entſagt er gleichzeitig allem dichteriſchen Schaffen, denn er hat an Leonhart erkannt, was wahre Dichtergröße iſt, und ein ſtümpernder Dilettant will er nicht ſein. Leonharts Bild verfolgt ihn aber überall. Am Geſtade des Meeres träumt er von ihm, und allmählich, ganz allmählich erſt lernt er einſehen, daß auch dieſer Menſch nur ein Menſch mit Fehlern war; daß neben ſeiner Dichtergröße kleinliche Züge ſein Weſen entſtellten, daß er es nicht verſtanden hat, den Mangel an äußerer Anerkennung zu überwinden und ſich ſtolz in ſich ſelbſt zurückzuziehen. Dem Grafen aber, der nun ſeinen Dichterirrtum erkannt hat, bietet ſich eine natürliche Aufgabe in der Erziehung der hinterlaſſenen Kinder eines plötzlich verſtorbenen Bruders, der ihn zum Vormund eingeſetzt hat. Im Gutsſtillleben ſucht er bei ſeiner jahrelangen Abgeſchloſſenheit von der Geiſteswelt neuen Troſt in einſamen Studien; die Naturwiſſenſchaften ſind es namentlich, denen er ſich zuwendet. Darwins Lehre und die Errungenſchaften der Erfahrungswiſſenſchaften bemächtigen ſich ſeines Geiſtes. In einer Fülle miteinander ringender Gedanken ſtrebt er nach einer realiſtiſchen Weltauffaſſung, frei von religiöſem Dogma und in Uebereinſtimmung mit den Errungenſchaften der modernen Erkenntnis. In reicher und überreicher Fülle ſtrömen ihm erhabene Gedanken zu, aber er ſieht ein, daß die endgültige Löſung ſchwer iſt. Und mitten aus ſeinem Brüten reißt ihn die Nachricht bevorſtehender Kriegsereigniſſe. Geläutert und zu innerlicher Größe gereift, beſchließt er: zurückzukehren zu ſeinem einſt verſchmähten Offiziersberuf — und vor ihm liegt die Mannesthat.

Gerade dieſer Schluß der Dichtung iſt der Höhepunkt des Ganzen. In den einſamen Gedankenkämpfen des Helden zeigt ſich die Fülle des inneren Reichtums des Verfaſſers, der ſelbſt als ehrlicher Ringer nach einer einheitliche Weltanſchauung hinter ſeiner Dichtung ſteht. Deſto unfaßlicher erſcheint mancher andere Teil des Buches: vor allem die Liebe in all den Spielarten, in denen ſie hier auftritt. In dem ganzen Buche iſt keine Frauengeſtalt, die auch nur um Haupteslänge über die Trivialität ſich erhöbe. Die Kellnerin hat es dem Maler Rother angethan. Warum? Weil ſie hübſch iſt. Andere Vorzüge hat ſie nicht. Daß ſie eine Kellnerin iſt, wäre ja ſicherlich der geringſte Schade — aber ſie iſt auch ihrem innern Geiſtes-, wie Herzens-Bildungsgrade nach nichts anderes. Und in ihren Banden

zappelt der geistreich gedachte Maler bis zum Selbstmord. Und wen liebt Leonhart? Auch eine Herrin in einer Weinkneipe trauriger Art. Auch sie ist nichts weniger als bedeutend. Ja, sie liebt ihn nur, weil sie seinen Namen nicht kennt und ihn darum für einen anderen — einen berühmten Dramatiker hält! Daß die Liebe gerade bedeutender Menschen sich oft an ein Nichts hängt, ist der ewig wiederholte Gedanke Bleibtreus. Er behandelt die Liebe nur als Unverstand. Und so weht denn durch das Leben all dieser Menschen die Kneipenluft. Natürlich wollte er kein völliges Selbstporträt von sich im Leonhart entwerfen, natürlich mengt er Zufälliges und Erfundenes mit einigen Grundzügen seines eigenen Wesens. Aber oft genug hat man wohl mit Recht den Eindruck, daß er für sich selbst plädiert, wenn er den ungeheuer schreibseligen Leonhart gegen den Vorwurf des hastenden Strebertums verteidigt und darauf hinweist, daß jener unaufhörlich gedrängt würde durch den Schaffenstrieb seines ruhelosen Inneren; wenn er den ewig sich selbst lobenden Leonhart in Schutz nimmt gegen den Vorwurf der Eitelkeit und dessen ständiges Selbstlob erklärt aus dem Bewußtsein der eigenen Kraft, mit stolzen Hinweisen auf sein Ueberlegenheitsgefühl bei mancherlei Bekennung; oder wenn er ausführt, daß Leonhart ein Mann sei, dem das Fördern junger Anfänger Bedürfnis ist und der nachher unter undankbaren Nackenschlägen der Geförderten zu leiden hat. Alles dieses sei zugegeben! Aber wozu diese endlos langen Ausfälle persönlicher Art? Wie kann ein geistreicher Mensch Gefallen daran finden, auf sechzig Seiten und mehr das armseligste Kaffeegeklatsch der jungen Litteraten noch weit verwässerter, ja noch absichtlich weit sinnloser wiederzugeben, als es gewesen ist? Was soll eine Satire gegen Dinge, die kein Mensch kennt, als die Betroffenen! Heute schon steht der nicht eingeweihte Leser verständnislos vor all diesen boshaften Eifersüchteleien, die nur für denjenigen Sinn haben, der die leichtverschleierten Namen errät. Ich bin weit davon entfernt, hier einen Kommentar für all dies Gewirr absichtlich entstellter Namen und immer nur höchstens halbwahrer Charakteristiken zu geben. Wer sich die Mühe machen will, all diese Pseudonyme zu entziffern, der findet in dem, was ich in den vorigen Kapiteln berichtet habe, Anhaltepunkte genug dafür. O, es weht dem Leser ein Geist grauenvoller Oede an aus dieser Schilderung, die das wirklich Gewesene noch weit heilloser macht, als es war. Daß sich hier nicht eine erfrischende, für alle Zeiten maßgebende Satire ergab, kam daher, daß Bleibtreu nicht über seinen Modellen steht, sondern sie persönlich angreift, wie denn auch einer der verspotteten Schriftsteller ihn gerichtlich zur Rechenschaft zog.

Mittlerweile hatte Paul Lindau den Gedanken des Berliner Romans aufgegriffen und begann einen ganzen Zyklus. In zwei Bänden stellt er zunächst hoch und niedrig einander gegenüber. Die vornehmeren Kreise der Weltstadt, die sich in den Villen und Gartenstraßen des Westens zusammenfinden, schilderte er in dem „Zug nach dem Westen" (1886). — Kellnerinnen und Fabrikmädchen stellen sich dem gegenüber zur Schau im zweiten Bande: „Arme Mädchen". So war die soziale Dichtung hier für den Salon paßrecht gemacht worden, und so erlebten die beiden Bücher eine kolossale Verbreitung und bildeten eine Zeit lang das Tagesgespräch in Berlin „W".

Während so einer von der älteren Generation bereits als Prophet hinabzusteigen versucht hatte in die Schar der jungen Kämpfer, vermehrten sich dort die Reihen auch immer durch neuen jugendlichen Zuwachs. Als einer der wildesten und ungebärdigsten Stürmer machte sich dort neuerdings Konrad Alberti bemerkbar (eigentlich Konrad Sittenfeld, geb. am 9. Juli 1862 in Breslau). Als Zweiundzwanzigjähriger hatte er sich eingeführt mit der Flugschrift „Herr L'Arronge und das Deutsche Theater", wo er in rücksichtsloser Weise das Theater in der Schumannstraße angriff. Dann ließ er einige Biographien folgen über Gustav Freytag, über Bettina v. Arnim, über Ludwig Börne, um mit einer erneuten Flugschrift sich gegen Theatermißstände zu wenden, die den doppelsinnigen Titel trug „Ohne Schminke". Mittlerweile bot ihm die „Gesellschaft" den willkommensten Kampfplatz für seine wilden und oft maßlosen Ausfälle gegen ältere Schriftsteller. Namentlich, was er über Paul Heyse sagte, überstieg alles Dagewesene. Die Verehrer dieses Dichters sah er wie Menschen an, denen Verstand und Ehrgefühl fehlt. Dabei pflegte er aber langsam und sorgsam sein eigenes Talent. Da ihm eigentliche Erfindungsgabe abging, so suchte er sie durch scharfen Verstand und spekulierende Beobachtung zu ersetzen, und seine ersten Novellen sammelte er in den beiden Bänden: „Riesen und Zwerge" und „Plebs". Und dann versuchte er sich in einem ersten größeren Roman „Wer ist der Stärkere?" Dieser Titel schon zeigt an, daß der Kampf ums Dasein den Gegenstand bilden soll. Aber nicht nur das Ringen des Arbeiters um Lohn und Brot ist hier gemeint, nein, das Aufwärtsstreben an allen Orten. Das Neue im Kampf mit dem Alten, die Jugend im Kampf mit der vorigen Generation, das ist immer wieder das Thema.

Konrad Alberti

Der Roman ist regelmäßig gebaut und in seinem Plan verstandesmäßig ersonnen, wie alles, was Alberti schreibt. So verkörpert sich die ringende Generation denn in drei jungen Männern, die drei verschiedenen Ständen entsprechen: in einem Offizier, einem Techniker und einem Gelehrten. Der Mittelpunkt, um den

ſie alle äußerlich kreiſen, iſt natürlich wieder eine ſchöne ſittenloſe Frau, diesmal Lucie Semiſch genannt; ſelbſtverſtändlich die Frau eines Großkapitaliſten, die nach einer langen Vergangenheit von Liebesabenteuern die unſinnig geliebte Gattin des reichen Mannes geworden iſt. Und das Haus dieſes Mannes iſt natürlich auch wieder in neuen Gegenſatz gerückt gegenüber der arbeitenden Klaſſe. Die großen Neubauten im Stadtteil Moabit beſchäftigen ein Heer von Arbeitern, und die Seele der Unternehmerſchaft iſt Semiſch, der betrogene Gatte. Wie die Inſekten in die Flammen, flattern die Anbeter in das Haus der ſchönen Lucie. Der erſte iſt der junge, adelige Leutnant. Widerwillig folgt er ihrer erſten Einladung. Aber ſein unbefriedigtes Dichtergemüt, das bei dem militäriſchen Drill vergebens Stillung ſeines Sehnens ſucht, entflammt ſchnell zu heißer Sinnenleidenſchaft; und ſo ſchmachtet er denn in Berlin und auf der Sommerfriſche in Eiſenach in den Banden der koketten Frau, die ſeiner heftig brennenden Eiferſucht beſtändig Nahrung giebt. Der zweite der jungen Männer liebt die Schweſter Luciens. Als ein ſehr begabter Architekt und königlicher Baumeiſter hat er die großen Bauten in Moabit auszuführen. Wie aber die Unternehmer eine Herabſetzung des Arbeitslohnes vom Zaun brechen, treibt ihn ſein gutes Herz, ſich der Streikenden anzunehmen, und gegen ſeinen Willen wird er erſt zum Führer, dann zum Geführten der Arbeiter, bis dieſe hinter ſeinem Rücken ihren Frieden mit den Unternehmern machen und ihn preisgeben. Der dritte Ringer endlich iſt ein junger Mediziner, der mit ſeiner neuen Auffaſſung der Typhuserkrankungen auf den Widerſpruch eines berühmten Univerſitäts-Profeſſors in Berlin ſtößt und von dieſem mundtot gemacht wird. Vergebens zieht der arme Landarzt aus Pommern in die Reichshauptſtadt, vergebens bemüht er ſich um die Zulaſſung zur Habilitation als Privatdocent, vergebens wendet er ſich mit ſeiner Entdeckung an das Miniſterium, vergebens hält er Donnerreden auf dem Aerztetag in Eiſenach — überall weiß der Profeſſor mit ſeinem ungeheuren Anſehen, unterſtützt von einem immer angriffsbereiten Schülerpaar, ihn zu unterdrücken, und eine tolle Skandalſzene in Eiſenach macht ihn endlich ganz unmöglich. So iſt peſſimiſtiſch der Gedanke durchgeführt, daß der Kampf um Wahrheit und Recht ein vergeblicher ſei, daß immer Dummheit und Gewalt ſiegen. Das wird nicht aufgehoben durch den Schluß, in dem den jungen Arzt ein Zufall emporhebt. Zwei berühmte Pariſer Aerzte kommen, prüfen ſeine Theorie, und eine Notiz im „Figaro“ ſtreicht den in Deutſchland Verkannten heraus, der mittlerweile durch Zufall den Schoßmops der Gattin des Kultusminiſters geheilt hat und dafür von dem Gatten der Beglückten gern in Audienz empfangen wird. Die franzöſiſche Anerkennung — in Deutſchland ja in der That lächerlicherweiſe immer beſonders geſchätzt — und der kurierte Mops laſſen den jungen Gelehrten ſiegen. Nun drängen ſich am frühen Morgen ſchon der Profeſſor, der Verleger und der Herausgeber der Germaniſchen Revue und Herr Semiſch glückwünſchend zu ihm. So erkennt der junge Sieger doch ſehr wohl, daß nicht ſeine Tüchtigkeit, ſondern Zufall ihm zum Erfolge verholfen hat, während die beiden andern Vertreter der jungen Generation, der Offizier und der Baumeiſter, jenſeits des Meeres ihr Heil ſuchen. Es zeigt ſich deutlich,

wie hier des Verfaſſers kühle Beobachtung von ſelbſt immer wieder in Satire umſchlägt. Der ganze Roman iſt nicht die Schilderung vorhandener Zuſtände, ſondern die beabſichtigte Uebertreibung derſelben zum Zwecke des ſcharfen Angriffs. Und ſo wurde Alberti denn durch ſeine Veranlagung naturgemäß dazu gedrängt, einen polemiſchen Roman zu ſchreiben, deſſen Titel von dem Schlagwort der ganzen Epoche herrührte: „Die Alten und die Jungen".

Der ganze Kampf, der auf litterariſchem Gebiete tobte, ward hier auf das muſikaliſche Gebiet übertragen. Eine auffallende Aehnlichkeit hat aber der Bau der Erzählung mit Zolas Künſtlerroman „L'œuvre". Wie dort, ſtehen auch hier zwei Helden im Vordergrunde, von denen der eine, der genialere, aber unpraktiſch eigenſinnige, unterliegt, während der andere zur Klarheit ſich durchringt. Dieſem letzteren hat Alberti viele Züge aus ſeinem eigenen Leben geliehen, wie Bleibtreu ſeinem Leonhart. Was da von der Jugendgeſchichte des Helden, von der allzu akademiſchen Erziehung durch den Vater, von der Leidenszeit bei wandernden Schauſpielertruppen und Aehnliches gleich am Anfang des Romans erzählt wird, zeigt echte Wirklichkeitsfarben. Auch für andere Figuren des Romans kann man die Modelle ebenſo leicht erraten wie in Bleibtreus „Größenwahn". Was aber noch nie ſo ſtark bei Alberti hervorgetreten war, als diesmal, das iſt die bis zum Krankhaften geſteigerte Sinnlichkeit aller darin auftretenden Perſonen. Selbſt einer der Jüngeren ſchrieb darüber*):

„Zu tadeln iſt auch die wilde, krankhafte Sinnlichkeit, die in dem Buch tobt, von welcher ſämtliche Perſonen des Romans befallen ſind. Paul, Franz, Felſcher, Ziſterſitz, Thinkert, Eva, Elſe u. ſ. w., ſie alle werden eines Tages oder in einer Nacht plötzlich von einem die Form der Tollwut annehmenden ſinnlichen Verlangen ergriffen, das ſie peitſcht und peinigt, aufjagt von ihrem Sitz, ihrem Lager, ſie den Erſten, Schlechteſten in die Arme treibt. Einmal, an einem Menſchen geſchildert, mag das auch ſeine Berechtigung haben, zehnmal wiederkehrend, wirkt es halb lächerlich, halb widerlich."

Dieſes Schwelgen in ſinnlichen Szenen wirkte bald geradezu anſteckend. Wie erſtaunten die Leſer von „Weſtermanns Monatsheften", als eine Novelle von Ernſt von Wildenbruch in dieſem Familienblatte erſchien, die unter dem harmloſen Titel „Der Aſtronom" (als Buch 1887) die Geſchichte einer ſchönen Frau erzählt, die an einen ſchwerfälligen Gelehrten verheiratet iſt und von deſſen jüngerem, unſchuldig ſchönem Bruder plötzlich in ſtürmiſcher Leidenſchaft überfallen wird. Das hatte man dem Dichter auf hohem Kothurn am wenigſten zugetraut.

Zum unangenehmſten Vertreter dieſer Gattung aber hatte ſich mittlerweile Hermann Conradi entwickelt. In ſeinen „Brutalitäten", die ihren Titel leider nur zu ſehr mit Recht führen, trug er eine Reihe unerhört ausgeklügelter Geſchichten zuſammen, die mit Verhöhnung aller Natur und Wahrſcheinlichkeit in kraſſen Theatereffekten geradezu obſzöne Situationen herbeiführen und mit widerwärtigem Behagen ausmalen. In ſeinem Romane „Adam Menſch" ſchilderte

*) Guſtav Schwartzkopf in Moderne Dichtung, Februar 1890, Seite 113.

Conradi dann einen Vertreter der nach seiner Meinung modernen Menschen, einen erschlafften Lüstling, dessen Hauptinteresse seiner Frisur und seinen Handschuhen gilt, der in geradezu unmöglicher Weise die Tochter eines willensfeindlichen Schopenhauerianers erst zu seiner Braut macht, dann verführt und dann sitzen läßt, um ein reiches Weib zu heiraten — und der sich dabei noch obendrein selbst wie ein moderner Held vorkommt.

Von dieser gefährlich um sich greifenden Sinnlichkeitsmanie schien auch Kretzer in seinen „Drei Weibern" sehr heftig ergriffen. Aber mit starker Faust befreite er sich davon und schuf ein wahrhaft klassisches Werk in seinem „Meister Timpe". Es ist ein echter tragischer Held, herausgegriffen aus dem einfachsten Bürgerleben und doch in seiner unbewußten Schlichtheit ein Gewaltiger, der sich ahnungslos vermißt, sich dem Strom der Weltgeschichte entgegenzuwerfen; es ist scheinbar ein Alltagsmensch, wie sie zu Dutzenden auf der Straße herumlaufen, und doch ist er in seiner Eigenart eine so vollendet selbständige Natur, daß wir ihn ebensogut ein Original nennen können. Nur wenige Personen umgeben ihn, und der ganze Roman ist eigentlich nur eine Familiengeschichte; aber diese wenigen sind typische Vertreter einer ungeheuren Vielheit, und die Familiengeschichte erweitert sich von selbst zum Kulturgemälde; es ist eine der einfachsten Erzählungen, die man ersinnen kann, und doch schreitet die Handlung mit dem wuchtigen Schritt eines markigen Dramas ohne Pause und ohne Ermattung von Szene zu Szene, immer wachsend, nie sich verwirrend und immer spannend durch alle furchtbaren Seelenkämpfe unerschrocken hindurch bis zu dem gewaltigen Ende, das dem sterbenden Helden wirklich fast etwas von der Größe einer Shakespeareschen Figur verleiht.

Dieser Held ist der Drechslermeister Johannes Timpe. Er steht inmitten zweier Generationen, deren eine sein Vater, deren andere sein Sohn vertritt. Der Großvater stammt aus „der guten, alten Zeit", wo die Kinder und die Frauen still im Hause zu bleiben hatten, wo das Handwerk blühte und Meister, Gesell und Lehrling sich streng schieden. Als Greis hoch in den Achtzigern, kann er es nicht verstehen, daß sein Sohn, der in der achtundvierziger Zeit herangewachsene Meister Johannes, den bürgerlichen Liberalismus, den er politisch vertritt, auch in das Haus überträgt, seinem Sohn die Zügel locker läßt und nichts wissen will von der strengen „Zuchtrute", von der der Alte beständig schwärmt. Der Enkel aber ist ein lockeres Bürschchen; er atmet schon die Luft, die nach den großen siebziger Siegen wehte, da mit den Goldschätzen der französischen Milliarden die kecke Spekulationslust unter die Menschen kam und die werdende Großstadt die Jugend zu verführen begann. Mit einer nächtlichen Heimkehr des verwöhnten Söhnleins beginnt das Buch, und das nächtliche Gespräch zwischen Nachtwächter und Gendarm ist so lebenswahr, wie all das Folgende, das sich nun aufbaut: von der Auseinandersetzung zwischen dem Großvater und der Familie bis zu des jungen Franz Eintritt in das Kontor der Fabrik, bis zu dem Augenblick, wo der Fabrikherr Timpes Nachbarhaus erheiratet, die scheidende Mauer niederreißen läßt und nun zwischen der neu emporschießenden großen Fabrik und dem schlichten

Handwerkerhaus der furchtbare Vernichtungskampf beginnt, in welchem der junge Franz Timpe die Rolle des Ueberläufers spielt. Wie er, um die reiche Stieftochter von drüben zum Weibe zu gewinnen, die eigenen Eltern verleugnet und verrät; wie Meister Timpe erst den Sohn hergeben, dann seine Gesellen entlassen, von der sausenden Stadtbahn sein Haus entwertet sehen, sein Weib begraben, und endlich im Verzweiflungskampfe auf den Trümmern seines einstigen Glückes sterben muß, ohne in seinem Charakter zu wanken, das ist der kurzgefaßte Inhalt dieses Heldenliedes aus dem Bürgerleben, dessen großen zeitgeschichtlichen Hintergrund die Umwandlung des alten Berlin in das neue und der Vernichtungskampf der Fabriken gegen das Handwerk bildet. — Mit diesem Meisterwerk Kretzers war der lange ersehnte Berliner Roman geschaffen.

Und schon im nächsten Jahre sollte ein zweites Meisterwerk derselben Gattung von anderer Seite her geboten werden. Neben den vierunddreißigjährigen Kretzer trat der neunundsechzigjährige Theodor Fontane, und neben das Heldenlied in

Prosa vom unterliegenden Handwerker stellte er eine Herzensgeschichte ergreifendster Art, worin die Figuren des versinkenden alten Berlin in Gemütskonflikten rührend in der Umgebung der neuen Großstadt erscheinen. An Stelle des thatkräftigen dramatischen Aufbaues steht hier die behagliche Breite des alternden Erzählers; an Stelle der wuchtigen Tragik großen Stils tritt hier die liebevolle Ausmalung des Kleinen — neben dem Epos in ungebundener Form stehen als eine Idylle in Prosa neben Kretzers „Meister Timpe“ Fontanes „Irrungen und Wirrungen“. Fontane hatte seit dem Jahre 1882 sich dem modernen Romane zugewendet mit seiner Erzählung L'Adultera, einer Ehebruchsgeschichte mit sittlicher Erhebung am Schluß. Auch die folgende Geschichte Cecile läßt eine weibliche Heldin mit unreiner Vergangenheit am tragischen Schluß dem Pflichtgefühl ihr Opfer bringen. Aber die von Schritt zu Schritt wachsende Sicherheit der Schilderung des echten und eigentlichen Berlinertums zeigt sich erst auf der Höhe in „Irrungen und Wirrungen“. Es ist die uralte Sache von der Liebe des Leutnants zur Arbeiterin. Nach kurzem Liebesglück verfällt er einer kalten Standesehe, und sie tröstet sich im Leiden mit einem Manne ihres Standes. Aber unendlich

reizvoll iſt dieſe treue herzenswarme Schilderung eines alltäglichen Stückchen Lebens, beleuchtet durch ein echtes Dichtergemüt.

Und noch ein dritter Roman von Bedeutung entſtand um dieſelbe Zeit und machte ein friſches flottes Erzählertalent, das ſchon manches hervorgebracht hatte, zum erſten Male in weiteſten Kreiſen bekannt. Ernſt Freiherr von Wolzogen entſtammt einer Familie, die in der deutſchen Litteratur ſeit mehr als einem Jahrhundert wohl bekannt iſt. Seitdem zwei junge Herren von Wolzogen von der Geſchichte der Gnade gewürdigt waren, die Jugendfreunde Schillers zu ſein, und ſeitdem einer von ihnen gar der Schwager des Gewaltigen wurde, iſt dieſem Familiennamen die Unſterblichkeit geſichert. Von dem anderen Bruder aber, der ſelbſt militäriſche Verdienſte beſaß, ſtammen die Schriftſteller Wolzogen her. Sein Sohn Alfred, der ſpätere Hofintendant in Weimar, iſt durch die Erzeugniſſe ſeiner Feder bekannt, beſonders durch das Buch über die Beziehungen ſeiner Familie zu jenem Großen. Von ſeinen beiden Söhnen wurde Hans einer der eifrigſten Kenner und Verfechter Richard Wagners, während Ernſt früh den Trieb zur Dichtung in ſich ſpürte. Geboren am 23. April 1855, wurde er bis zu ſeinem achten Lebensjahre von ſeiner engliſchen Mutter vollſtändig als Engländer erzogen. Als dieſe ſtarb, wurde der Sohn des deutſchen Vaters wieder dem deutſchen Empfinden zurückgegeben. Im einundzwanzigſten Lebensjahre bezog er die neue Reichsuniverſität zu Straßburg, ging aber nach dreijährigem Studium auf einige Jahre nach Weimar, bis er im Jahre 1882 nach Berlin kam und dort die Entwickelung der neuen Litteraturſtrömung mit durchmachte. Er ſchriftſtellerte damals ſchon ſeit drei Jahren und ward früh ein Mitarbeiter an der „Geſellſchaft". Das Leben möglichſt wirklich zu geſtalten, war von jeher ſein Streben — was ihm aber von vornherein ein beſonderes Geſicht gab, das war der ihm angeborene Humor. Nur wenn die Wimpel luſtig von ſeinem Fahrzeug flattern, iſt er wirklich in ſeinem Fahrwaſſer. Daher liegt es in ſeinem Weſen, daß er ſeine Stoffe gern verſöhnlich behandelt, daß er allem Kraſſen aus dem Wege geht, und daß er gern freundliche Gebilde für ſeine Dichtung aufſucht. Hält man ſeine Geſtalten neben die Kretzers oder Fontanes, ſo verblaſſen ſie; aber für ſich betrachtet, führen ſie ein liebenswürdiges Leben: unterhaltend, friſch und munter; und mit Recht erfreute man ſich an dem geſunden Grundgedanken, namentlich jenes Berliner Romans aus dem Jahre 1888: „Die Kinder der Excellenz".

Sie ſind nicht am wenigſten zu beklagen, die Kinder hoher vermögensloſer Beamten mit glänzendem Einkommen, die aufwachſen, ohne an die Not des Daſeins zu denken — weil in dem Hauſe alles in Glanz und Fülle hergeht — und die darum glauben, daß ſie ſich nicht vorzubereiten brauchen auf einen ernſten Kampf des Lebens. Da hat nun plötzlich vor der Zeit Seine Excellenz der kommandierende General ſeine Augen für immer geſchloſſen, und die Frau mit ihren drei Kindern hat jetzt von einer ſchmalen, ſehr ſchmalen Penſion zu leben. Aber man iſt ſehr verwöhnt, und man möchte mindeſtens nach außen hin den Schein des äußeren Glanzes aufrecht erhalten. Das iſt man ja ſeinem Stande ſchuldig! So ſpart ſich denn die Mutter alles ab, damit der Sohn, der Herr Leutnant, ſein

flottes Leben fortſetzen kann. So quält ſich Aſta, die älteſte Tochter, heimlich mit Schriftſtellerei und lehnt die Bewerbung eines reichen Amerikaners, eines Mannes aus eigener Kraft, adelsſtolz ab. Nur Gertrud, die jüngere, iſt aus der Art geſchlagen, liebt friſch und munter einen jungen Gelehrten und ſcherzt mit deſſen luſtigem Vater, einem ſchlichten Klavierlehrer. Und daß die Anſicht Gertruds allmählich durchdringt, daß — unterſtützt von einem prächtigen Onkel Major — die verſtändige Weltauffaſſung ſiegt; daß Aſta mit ihrem Amerikaner, Gertrud mit ihrem Profeſſor glücklich wird, der verſchuldete Leutnant ſeinen Abſchied nimmt und die ganze Familie ſich zu der Anſicht bekehrt, das Glück der Arbeit dem Schein ererbten Glanzes vorzuziehen — das iſt der nicht neue, aber doch immerhin geſunde Grundgedanke des Ganzen. — Auch das Gegenſtück zu dem Stadtroman — der Landroman „Die tolle Comteß" — wirkt namentlich durch die Charakteriſtik der jungen Heldin ſehr erfreulich, und echte Landluft durchweht ihn ebenſo wie echter Humor. Aber Wolzogen ſtrebte noch nach Höherem. Es drängte ihn, ein großes dichteriſches Geſamtbild des damaligen Berlin zu entwerfen, ähnlich wie Conrad es für München verſucht hatte: nur daß Wolzogen die ſtraffe Form des Romans beibehalten wollte. Und ſo ſchrieb er denn „Die kühle Blonde". Der Titel iſt doppelſinnig zu faſſen. Unter einer kühlen Blonden verſteht der Urberliner ſein geliebtes Weißbier. Und dieſer Hinweis auf das Berliner Nationalgetränk ſoll ſchon andeuten, daß die Geſchichte von der kühlen Blondine gleichſam nur den Faden hergeben ſoll zu einer umfaſſenden Schilderung des ganzen Berliner Lebens. Ja, hoch und niedrig, vom Reichskanzler Bismarck

Ernſt von Wolzogen

bis hinab zum Aermſten der Armen ſollte der weitgeſteckte Rahmen dieſer Geſchichte umfaſſen. Dazu wurde der Vater der Heldin als Reichstagsabgeordneter gewählt, der das pommerſche „Klein-Polzin“ zu vertreten hat. Mit ſeiner Tochter nach Berlin kommend, wird er gleich anfangs bekannt mit dem Allerweltsſchriftſteller Gisbert Renard, der ſchnell der Bräutigam der ſchönen, kühlen Blonden wird. So verbinden ſich hier die Welt der Litteratur und die des Parlaments. Dieſer Renard aber, der franzöſiſchen Kolonie entſtammend, iſt wieder durch ſeine Kindheit mit dem echten Berlinertum verwachſen, denn „Vater Böhmke“ hat ihn über die Taufe gehalten und beanſprucht das Recht, den berühmten Gisbert „Du“ und „Neffe“ nennen zu dürfen. Auch verwaltet Gisbert das Vermögen, das der Alte, als er noch ein Junger war, ſich durch Bahnbauten in Mexiko erworben hat. Und da nun mit dem reichen Junggeſellen eine andere kinderloſe Familie von urberliniſchem Schlage eng befreundet iſt, ſo vereinigen ſich hier das moderne und das alte Berlin. Ja, ein verbummelter Bruder Gisberts, der eben aus Amerika zurückkommt und gegen des berühmten Bruders Willen in Berlin lebt, vertritt die Schar der jungen Ringer: denn er iſt ein hoffnungsvoller Zukunftsmuſiker, wenngleich er zunächſt in Kneipen ſpielen muß. Und gerade darum befreundet er ſich mit einem jungen Maler, der von Böhmke bevatert wird und der ſich zunächſt damit durchſchlägt, daß er für ein großes Modegeſchäft Koſtümbilder malt. So angelegt, vermag die Handlung in der That alle Höhen- und Tiefen zu durchmeſſen. Mit einer Vorſtellung im Deutſchen Theater hebt die Sache an; in einem vornehmen Reſtaurant lernen wir mit dem Klein-Polziner Abgeordneten ſeine Tochter und die Tagesberühmtheiten kennen, namentlich Gisbert Renard und ſeinen blonden Freund, einen ſchnell berühmt gewordenen Romanſchriftſteller. Mit dem jungen Maler treten wir am Treptower Spreeufer in Onkel Böhmkes einſame Turmſtube, wo der wunderliche Menſchenfreund mit ſeiner hageren Schweſter hauſt. Mit dem Herrn Reichstagsabgeordneten machen wir ein parlamentariſches Diner beim Fürſten Bismarck mit. Mit ihm werden wir zu Gisbert eingeladen zu einer geiſtreichen Litteraturgeſellſchaft, und nach der Verheiratung der kühlen Blonden beſuchen wir mit dem jungen Paar den Ball des Vereins Berliner Preſſe und erblicken Julius Stinde und Friedrich Spielhagen. Ja wir folgen dem Abgeordneten in den Saal des Reichstages und ſehen dort den eiſernen Kanzler wieder, auf deſſen Tiſch das Waſſerglas und die Kognakflaſche hiſtoriſchen Angedenkens ebenſo wenig vergeſſen ſind, wie auch bei dem parlamentariſchen Diner der Reichshund Tyras nicht fehlte; und mit den beiden jungen Genies von den Schweſterkünſten der Muſik und der Malerei machen wir Raufſzenen in der „Mädelkneipe“ durch, die den ſchönen Namen „Im Krug zum grünen Kranze“ führt. Ja, auch in das große Modegeſchäft, für das der Maler arbeitet, werfen wir einen Blick hinein. Aber, eben nur einen Blick! Und viel mehr iſt es nirgends, was wir ſehen! — Was half dem Dichter die Kühnheit, den eiſernen Bismarck in einen Roman hineinzuweben zu einer Zeit, wo der Gewaltige noch lebte und noch gewaltig war? Er kann ihn uns doch nur von weitem zeigen. Auf dem

parlamentariſchen Diner huſchen die verſchiedenen Herren vom Miniſterium und von den Parteien doch nur an uns vorüber, wie etwa in den Berichten der Zeitungen; und von den politiſchen Dingen, die etwa dort verhandelt wurden, kann uns der Romandichter doch nichts ſagen. Auch der Herr Abgeordnete für Klein-Polzin kann keine großen und bahnbrechenden Gedanken vertreten, denn wer wollte ſolche Gedanken keck und dreiſt in die junge Reichsgeſchichte hinein erfinden? Und wie wollte Wolzogen bei all ſeiner Gewandtheit die Klippe umgehen, den Reichskanzler und die bekannten Parteiführer zu ſolchen großen Anregungen Stellung nehmen zu laſſen? Nein, da iſt nichts zu erfinden! Das Recht, die Großen der Zeit als Große vorzuführen und mit dichteriſcher Geſchichtsprophetie ihre geheimſten Gedanken zu entrollen — dies ſchönſte aller Dichterrechte hat nur *der* Poet, der *geſchichtlich* längſt vergangene Stoffe behandelt. Für den Mitlebenden, der ſeine moderne Zeit ſchildert, bleibt nur das Alltägliche übrig. Er kann den großen Kanzler höchſtens über Landwirtſchaft reden laſſen und muß aus dem Abgeordneten ſeiner Dichtung einen gutmütigen Narren machen, der ohne eigentliche Bildung auf dem Landſitze ſeiner Väter ſtudiert und immer ſtudiert hat, und ſich endlich in einen großen „Centralgedanken“ hineingeritten hat, daß die Freimaurerei und die alliance israélite gleichbedeutend ſeien, und daß beide zuſammen den liberalen Fortſchritt zu Schaden der Menſchheit in die Welt gebracht hätten. Damit wird der Herr Abgeordnete natürlich überall gleichmäßig ausgelacht, und endlich kommt er aus thörichter Ueberbeſcheidenheit nicht einmal dazu, überhaupt eine Rede im Reichstage zu halten. Und was will Wolzogen von Spielhagen anderes zeigen, als ſein Geſicht, das auf dem Ball des Vereins Berliner Preſſe auftaucht? Ja, nicht einmal die jungen ringenden Künſtler, ſo ſchön ſie eingeführt werden, lernen wir näher kennen. Der Dampfgang der ſpannenden Erzählung, die ſich auch vor allem Abſtoßenden ſcheut, zeigt uns auch die Kellnerinnen im „Krug zum grünen Kranze“ nur ſehr idealiſiert bei allem Realismus, und ſchließlich bleibt als Hauptkern der Erzählung nichts übrig, als die Geſchichte der Renardſchen Ehe, die ſchließlich zur Scheidung führt, aber die „kühle Blonde“ doch zuletzt auf den Gedanken geraten läßt, daß der alte Spruch recht habe: „Alles verſtehen, heißt alles verzeihen“.

So war denn der Verſuch nicht gelungen, die *ganze* Großſtadt in *einem* wirklichen Romane zu erfaſſen, und die genannten Werke von Kretzer und Fontane, die nur von *einer* Seite aus die Weltſtadt betrachteten, blieben unübertroffen. Auch *Kretzers* kleine Skizzenſammlungen, namentlich „*Aus dem Rieſenneſt*“, ſtehen nicht auf der ſonſtigen Höhe des Meiſters. Dagegen erſtand jetzt ein Talent, das ganz beſonders in dieſer kleinen Skizzenform ſein Eigenartigſtes bot. „*Stiefkinder der Geſellſchaft*“ hieß die erſte kleine Sammlung, mit der *Hans Land* (eigentlich Hugo Landsberger, geboren 25. Auguſt 1861) ſich einführte (1888), worauf im folgenden Jahre die weit bedeutendere zweite Skizzenreihe folgte, unter dem wunderbar poetiſchen Titel „*Die am Wege ſterben*“. Es war vielleicht kein Zufall, daß gleich die erſte Landſche Novelle mit einer ſolchen von Paul Heyſe im Stoffe große Aehnlichkeit zeigte. Allerdings hatte der junge Anfänger dieſe Erzählung ſeines berühmten Vorgängers nicht gekannt; aber er war wie jener von

Hauſe aus dafür veranlagt, das große Menſchenleben in ganz kleinen, oft winzigen Bildern ſich wiederſpiegeln zu ſehen. Ein großer Unterſchied waltete aber von vornherein zwiſchen beiden: Für Paul Heyſe iſt die Schilderung des Herzenslebens der Menſchen Selbſtzweck — Hans Land ſieht es immer nur unter dem Geſichtspunkt der ſozialen Verhältniſſe. Paul Heyſe will die Menſchen beglücken, indem er ihnen eine große, freie Weltanſchauung der Schönheit ſchenkt; Hans Land kennt kein inneres Menſchenglück ohne geklärte äußere Verhältniſſe. Darum ſucht jener gern die Glücklichen auf, dieſer weint am liebſten mit den Unglücklichen. Und während Heyſe wortreich den feinſten Empfindungen ſeiner Menſchenſeele nachſpürt, zeigt Land ſie uns mit knapper dramatiſcher Kürze faſt nur in ihren Aeußerungen, wie ſie auch der Fremde mit den Sinnen wahrnehmen kann. In der Anſchaulichkeit ſeiner Darſtellungen aber erreicht er in ſeinen glücklichſten Augenblicken die unübertreffliche Lebensfriſche, wie ſie dreißig Jahre zuvor Heyſe in ſeiner Meiſternovelle „L'Arrabiata" geglückt iſt. Als eine Landſche Meiſternovelle möchte ich ihr vergleichsweiſe zur Seite ſtellen „Von Geſellſchaftsgnaden". Kaum kann beſſer der Gegenſatz der Alten und Jungen zum Ausdruck kommen, als in dieſer Gegenüberſtellung. Unter dem wunderbaren Blau des italieniſchen Himmels, an den viel beſungenen Strandlandſchaften von Capri und Neapel zeigt uns Heyſe die Bezähmung eines trotzköpfigen Mädchens durch die innere Weihe unwiderſtehlich ſieghafter Liebe. Alles in Sonne getaucht, alles wundervoll in Glück und Schönheit verklingend. — Mehrere Treppen hoch in einem dumpfigen Winkel der Weltſtadt Berlin zeigt uns Land den alten Klavierlehrer, deſſen Finger zu ſteif geworden ſind, um noch mit wirklicher Kunſt die Taſten ſchlagen zu können, der ſelber einſieht, daß er ein überflüſſiges Glied in der menſchlichen Geſellſchaft geworden iſt, den aber das bevorſtehende Alter voll Hunger und Not weniger grämt als das Bewußtſein, daß er zu nichts mehr nütze iſt auf der Welt. Und dennoch würde er den Entſchluß des Selbſtmordes nicht ausführen, wenn er nicht einmal

auf ein geſchenktes Billet hin ein Konzert eines wirklichen großen jungen Virtuoſen mit anhörte. Die Schilderung dieſes Konzerts mag meinen Leſern ein Urteil an die Hand geben, ob ſie ein Recht hat, ſich neben Heyſe'ſche Schilderungskunſt zu ſtellen:

„Da tönte der erſte Akkord durch den Saal, und aller Augen richteten ſich auf das Podium. Der Künſtler hob die knochigen Hände hoch empor und ließ ſie wie im Zorne auf die Taſten fallen; ſchwer und dumpf erdröhnte das herrliche Inſtrument unter ſeinen Schlägen.

Dann dämpfte er den Ton, und in die vergrollenden dumpfen Schläge miſchten ſich neckende, ſpringende Töne; ſchmeichelnd glitten die Hände des Spielers über die Taſten hin; es war als liebkoſte er ſein Inſtrument, und wie erfreut über dieſe Huld, erhob der Flügel ein heiteres Singen, ein ſorgloſes Tongetändel. Es war, als flatterten Schmetterlinge über blühende Beete, als plätſcherten Brunnen im lauen Abendwinde, als kicherten friſche, blühende Kinderlippen.

Dabei ſchien es, als hätten dieſe zwei Hände ſich vervierfacht; man ſah ſie hier und dort, zugleich an mehreren Stellen im ſelben Augenblick. Jetzt läſſig ruhend die eine, während die andere die höchſten Töne glöckeln ließ, dann die Linke den Baß aufwühlend, während die Rechte in einem mächtigen Laufe nachfolgte in die Region der dunklen tiefen Töne.

Zahllos wie Regentropfen wirbelten und ſpielten die Töne durcheinander, bis ein mächtiger, dröhnender Akkord die neckiſchen tanzenden Tonelfen alle hinwegſcheuchte und der ganze Spuk zerſtob. Ein klagendes Singen erhob ſich, es war, als ſpräche die Einſamkeit mit ſich ſelbſt, als klage ſie, daß alles Leben erſtarrt, alles Lachen verklungen ſei. Tief aufrauſchten die vollen Töne und ſangen von einem Leide, das ein Menſchenherz durchwühlen und zerreißen will.

Da ertönte ein Signal wie Poſaunenruf. Die Töne ſtockten und ſchwiegen.

Noch einmal erklang es wie Heroldsruf aus Wolkenhöhe, und jauchzend rief es Antwort aus der Tiefe. Wie wenn zu Leidbedrängten ein Troſtruf aus dem Himmel dringt, der drunten jauchzend erwidert wird.

Und nun erklang ein Hymnus, die Sonne und die Erde, der Chor der Sterne ſang ihn; der Sturm erhob ſeine Stimme, das Meer rauſchte dazwiſchen, die Muſik der Sphären ſtimmte ein. Das Weltall ſang ſeine Freude. —

Von dem erſten Akkorde an war der alte Klavierlehrer drunten im Zuhörerraume wie von einem Zauber umſtrickt. Bald ſchloß er die Augen und lächelte in ſich hinein, bald riß er ſie weit auf, atmete tief und fieberhaft und lehnte ſich wie erſchöpft in ſeinen Sitz zurück. Bald folgten ſeine brennenden Augen den Zauberhänden des Spielers, die über hundert Finger zu gebieten ſchienen, bald verſank ihm alles rings umher, er reckte ſich hoch empor und ſog die brauſende Tonflut in ſich hinein, den Blick wie verklärt in die leere Höhe gerichtet, während heiße Thränen ſein durchfurchtes Geſicht überſtrömten.

Als der Hymnus ſich erhob und das Weltall ſeine Seligkeit ſang, überwand ihn das Gefühl, er ſchluchzte laut.

Der Spieler hatte geendet; eine heilige, tiefe Stille herrſchte im Saal, jenes Schweigen, das der ſüßeſte und höchſte Erfolg des Künſtlers iſt. Er ſelbſt, der Virtuos, ſaß an ſeinem Flügel wie zerſchmettert, als könne er nun ſo bald keine Hand mehr zu den Taſten erheben. Auch er hatte ſeiner ſelbſt und der Umgebung vergeſſen. Es war, als klänge in all dieſen Menſchen, das ganze gewaltige Lied noch einmal nach.

Da fiel ein Fächer zur Erde, und die Beſinnung kehrte wieder. Ein Sturm des Beifalls erhob ſich, ein Orkan der Begeiſterung. Wenzel ſprang auf und ſtürzte aus dem Saal.“

Und er geht nun ausgeſöhnt und ſchönheitstrunken in den Tod.

Sonderbar, die Alten ſchilderten ſo gern die ſieghafte Jugend — und die revolutionäre Jugend wußte nur immer von Unterliegen, Alter und Tod zu ſingen: Der ſterbende Dichter Leonhart, der unterliegende Meiſter Timpe, und hier wieder einer von den Vielen, „die am Wege ſterben“.

Digitized by Google

Freilich ist das Alles nur ein Protest gegen die Notwendigkeit so vieles Sterbens in der modernen Gesellschaft, und der weithin schallendste aller dieser Proteste ging in demselben Jahre (1889) von einer Frau aus. Wir lernten Bertha von Suttner bereits als Mitarbeiterin der „Gesellschaft" kennen. Seit sieben Jahren schrieb sie nun schon Romane mit immer flinker, immer gewandter Feder — eine Dame in allem, was sie schuf, aber eine geistreiche Dame mit warmem Herzen. Sie hat selbst von sich gesagt, sie habe sich die interessante Lebensaufgabe gestellt, die Welt und das Leben dichterisch zu erforschen. Nicht immer steht sie auf der Höhe der Forscherin; oft ist es nur leicht tändelnde Beobachtung, aber immer ist sie mit edlem Herzen bei der Sache. Mit dem „Inventarium einer Seele" hatte sie sich glücklich eingeführt, mit dem „Schriftstellerroman" (1886) hatte sie die Verhältnisse des eigenen Berufslebens dargethan, aber einen gewaltigen Anstoß gab sie — weniger der Litteratur als der Kulturgeschichte — mit ihrem Kriegsroman „Die Waffen nieder", der in sechs Jahren vierzehn Auflagen erlebte. Sie betrachtet hier den Krieg, der so lange in Deutschland von Mann und Weib verherrlicht war, vom echt weiblichen Standpunkte aus. Als Tochter des österreichischen Feldmarschall-Leutnants Franz Grafen Kinsky war sie in militärischen Verhältnissen herangewachsen, und den blutigen Bruderkrieg der Deutschen im Jahre 1866 hatte sie als dreiundzwanzigjähriges Mädchen (geb. 9. Juni 1843 in Prag) miterlebt. Zehn Jahre später heiratete sie den Freiherrn Arthur von Suttner, der als Schriftsteller namentlich die Verhältnisse der Kaukasusvölker lebensvoll dargestellt hat. Zehn Jahre lebte sie mit ihm in Tiflis, und jetzt war sie gerade auf ihr trauliches Schloß Harmannsdorf in Niederösterreich eingezogen. Mit vielfach packender Gewalt entrollte sie nun die grausigen Verhältnisse des Krieges und sein erbarmungsloses Eingreifen in die Rechte der Herzens- und Menschenliebe. Selten ist ein Buch so zur rechten Zeit geschrieben worden, wie dieses. Die große Bewegung zur Erkämpfung des Weltfriedens, die in Amerika und England schon weite Verbreitung gefunden hatte, zog mit ihm begeistert in Deutschland ein und ist daselbst gewachsen bis auf den heutigen Tag.

Ja, es war ein litterarisch bedeutungsvolles Jahr, dies Jahr 1889. Noch ein anderes starkes Talent, — eines der stärksten der ganzen Epoche — trat in demselben bedeutungsvoll hervor.

Am 30. September 1857 war zu Matziken im Kreise Heydekrug, einer alten holländischen Mennonitenfamilie entstammend, Hermann Sudermann geboren. In Tilsit hat er das Gymnasium besucht, in Königsberg und Berlin Litteratur studiert. Und dann taumelte er wie so viele andere in das Litteratentum der Großstadt hinein. Für ein kleines demokratisches Blatt schrieb er in Prosa und Versen. Weitere Anregung wurde ihm wohl auch als Hauslehrer bei Hans Hopfen zu teil. Seine ersten Versuche, durch Dramen sich bekannt zu machen, mißlangen vollständig. Sehr launig hat er später erzählt (in Franzos' Geschichte des Erstlingswerks), wie er dem Direktor des Berliner Residenztheaters seine dramatischen Erstlinge in schöner Abschrift mit weißem, breitem Rande zugeschickt habe mit der Bitte, das Brauchbare zu behalten; und wie darauf der Herr Direktor den weißen

Rand behalten und die Schrift zurückgesandt habe. Unter Mühen und Entbehrungen ließ er aber mit eisernem Fleiß sein Talent ausreifen und stellte ihm in der Stille immer höhere Aufgaben. Sein treuer Freund und Genosse war dabei sein Landsmann Otto Neumann-Hofer aus Lappinen (geb. 4. Februar 1857), der einst auf demselben Omnibus mit ihm und mit dem gleichen Erstaunen seinen Einzug in die Weltstadt gehalten hatte und nun nach beendetem Studium, namentlich der Naturwissenschaften, gleich dem Freunde durch journalistische Arbeiten sich zu erhalten wußte. Zum eigentlichen Entdecker Sudermanns wurde dann der Verlagsbuchhändler Lehmann, ein Nachkomme des Begründers des „Magazin für die Litteratur". Er erkannte an den winzigen Proben die künftige Bedeutung des Schriftstellers, suchte ihn auf und sicherte sich den Verlag seiner größtenteils noch ungeschriebenen Werke. Schon die erste Novellensammlung „Im Zwielicht" fand durch ihre feine Stimmungsmalerei Anerkennung bei der Kritik, und das Berliner Tageblatt brachte seinen ersten größeren Roman „Frau Sorge" — vielleicht das Bedeutendste, was Sudermann überhaupt geschaffen hat. Noch nicht gestört durch den rauschenden Beifallslärm des Tages, das Herz noch erfüllt von dem bitteren Weh des Daseinskampfes schrieb er hier die Leidensgeschichte eines Märtyrers der Selbstlosigkeit.

Bertha Baronin von Suttner

Als der Sohn eines heruntergekommenen Gutsbesitzers wächst der junge Paul heran in schwärmerischer Liebe zu seiner sanftmütigen, still duldenden Mutter, das weiche Knabenherz ganz erfüllt von den christlichen Lehren der Demut und der Pflicht: Böses mit Gutem zu vergelten. Mit neidloser Bewunderung blickt er zu den älteren Brüdern auf, die ferne in einer großen Stadt durch Verwandtengunst gebildeten Lebenskreisen zugeführt werden; in langmütiger Dienstfertigkeit erträgt er den Zorn des polternden Alten, Thränen der Verzweiflung weint er auf das Bett der Mutter — aber der einzigen Trösterin wagt er sich nicht zu nahen, der Nachbarstochter, deren Eltern jetzt das schöne Gut besitzen, das einst seinem Vater zu eigen war. Im Bewußtsein seiner Wertlosigkeit bemerkt er nicht, wie deutlich sie ihm ihre Gunst schenkt; und, wie er so die Liebe nicht ergreift, wo sie sich ihm bietet, so vernachlässigt er auch die

geniale Künſtlerveranlagung, die in ihm ſchlummert. Das Genie braucht eine gewiſſe Rückſichtsloſigkeit, um ſich durchzukämpfen; aber dieſer Jüngling iſt zu ſelbſtlos, um den alternden Vater zu verlaſſen und in der großen Stadt ſeine muſikaliſchen Anlagen zu pflegen. So verſchwendet er denn ſein Leben an die Aufgabe, des Vaters kleine Scholle Land wieder zu einem einträglichen Gute zu machen; und ihn, der nichts für ſich begehrt, verlachen und verachten darum gerade alle. Wie aber auch die von ihm ſo treu gepflegten Schweſtern, ſeiner behütenden Güte zum Trotze, zu leichtſinnigen Geſchöpfen werden, und wie ihre Verführer ihn obendrein noch trotzig verlachen — da ſieht er ein, daß in dieſer rohen Welt nur der geachtet wird, der gelegentlich ſeine Zähne zu zeigen weiß; und die Genugthuung, die von den beiden Frechen ſeiner ſanften Bitte verweigert wurde, erzwingt er ſich leicht in der angenommenen Rolle des Wegelagerers mit der Piſtole in der Hand. Aber noch einmal bringt er das Opfer der größten Selbſtvernichtung: Um das Gut der Geliebten vor den Flammen zu retten, zündet er bei ſich ſelber Haus und Hof an. Dieſe letzte höchſte That der Selbſtaufopferung führt ihn gar ins Gefängnis. Aber, wie er demſelben wieder entſteigt, da fühlt er ſich frei von den Feſſeln, die ſein Leben umſchlungen hielten, und bei der Geliebten ſeiner Jugend findet er ein ſpätes Glück.

In dieſem tiefen und mit leuchtenden Wirklichkeitsfarben geſchilderten Werke kommt das Ringen der Weltanſchauungen der Zeit am reinſten zum Ausdrucke. Dieſer Paul hat zweifellos unbewußte Verwandtſchaft mit dem Meiſter Timpe. Er iſt ein Junger, der noch einmal die Weltanſchauung der Alten in ſich zur reinſten Verkörperung bringt und ſchmerzlich dabei erfahren muß, daß man ſie in moderner Welt wohl noch lehrt von Kanzel und Katheder, daß ſie aber nicht mehr geachtet wird im praktiſchen Leben. — Daß er „der Beſten einer ſei", ſagt zum Drechslermeiſter Johannes Timpe ſein rührend treuer Altgeſelle, der ihn vergebens zur modernen Weltanſchauung des Maſchinenalters und der Sozialdemokratie bekehren will — und der Beſten einer zu werden und zu bleiben, iſt auch der Wahlſpruch von Sudermanns Paul — aber er muß wie jener erfahren, daß die Guten, Sanftmütigen nicht mehr gelten, ſondern nur die rückſichtslos Starken. Und das iſt die letzte Wendung des Themas von den Alten und Jungen.

Groß war die Wirkung von Sudermanns Roman, als er in jener weitverbreiteten Berliner Zeitung erſchien, und in den Kreiſen der Wiſſenden galt der Verfaſſer von da ab als ein „kommender Mann". Erſt ſpäter hat ſich das Märchen gebildet, als ſei Sudermann erſt durch den Erfolg ſeines Erſtlingsdramas plötzlich wie aus einer Verſenkung aufgetaucht. Ich weiß mich vielmehr noch wohl zu erinnern, daß lange vorher eine junge Norwegerin in einem Berliner Theater mich bat, ihr doch den Verfaſſer der „Frau Sorge" zu zeigen, falls er anweſend ſein ſollte. — Und bald folgte ein zweiter Roman, der wiederum den Menſchen im Kampfe mit geſellſchaftlichen Verhältniſſen zeigte, der aber ſtofflich in den Anfang des Jahrhunderts zurückgriff.

„Der Katzenſteg" hatte Sudermann dieſen ſeinen Roman genannt. Es iſt dies der Name für einen geheimen Brückenweg, auf dem zur Zeit der Napoleoniſchen

Fremdherrschaft ein verräterischer deutscher Gutsbesitzer den Feinden zur Rettung verholfen hatte. Zur Zeit des patriotischen Aufschwunges ist er daher im ganzen Vaterlande geächtet. Einsam und freundlos hat er auf seiner Besitzung, umgeben von wunderlichen Schutzvorrichtungen, versteckten Fallen und „Selbstschüssen", in steter Lebensgefahr seine letzten Lebensjahre verbracht. Siegreich aus den Freiheitskriegen heimkehrend findet der Sohn des Vaters Leiche. Nicht einmal für sie vermag er die Verzeihung der Ueberlebenden zu erwirken. Mit Hilfe seiner Blutsfreunde aus dem Kriege, die ihm höchst widerwillig diesen Dienst leisten, erzwingt er die Bestattung des Toten. Die großartig kraftvolle Sprache und die prachtvolle Anschaulichkeit der Schilderung macht diese Szene zu einer der gewaltigsten der deutschen Romanlitteratur. Aber Boleslaw — so heißt der Sohn des Toten — verfeindet sich durch dies Begräbnis auch mit jenen treuen Kriegsgenossen von einst. Mehr und mehr senkt sich auch auf ihn der Fluch aus dem Leben des Vaters herab, und er verkörpert sich für den Einsamen in der Gestalt eines jungen Weibes, das er auf dem Gutshofe findet. Sie war die letzte Freundin des einsamen Mannes gewesen. Nun erglüht sie in Liebe für Boleslaw und dieser für sie. Aber da er weiß, daß sie seinem Vater angehört hat, so ringt er seine Leidenschaft mannhaft in sich nieder. Erst wie sie für ihn gestorben ist und er an ihrer Leiche steht, ergreift ihn Reue darüber, daß er sie verkannt hat. Und die wieder ausbrechenden Freiheitskriege begrüßt er als eine Erlösung. — So unerquicklich düster das ganze Problem ist, mit solcher Meisterschaft hat Sudermann es durchgeführt. In Hinsicht der Ausmalung der ganzen Zeitstimmung und der eigenartigen phantasievollen Auffassung jeder einzelnen Situation kann dies Buch nicht wohl übertroffen werden. Und auch hier zerreißt die Brust des Helden der Kampf, ob die anerzogenen Gefühle und die Anschauungen der Zeitgenossen heilige Pflichten sind oder Vorurteile.

So hatten sich denn aus der Schar der jungen Dichter Kretzer und Sudermann als die machtvollen Führer erwiesen, die der jüngstdeutschen Dichtung den Weg aus der Lyrik in den Roman zu zeigen vermochten. Beide fühlten auch den Trieb in sich, aus der Ebene der Erzählung hinaufzusteigen in das Hochgebirge des Dramas. Ja, sowohl der „Meister Timpe" wie der „Katzensteg" machen den Eindruck erzählter Dramen. Dennoch ist es nur einem dieser beiden kraftvollen Erzähler gelungen, auch auf der Bühne zum Herrscher zu werden. Ehe wir ihm aber dahin folgen können, müssen wir die Entwickelung der damaligen Theaterverhältnisse im Zusammenhange überblicken.

Viertes Buch.

Die Erstürmung des Theaters und das neue Kunstgesetz.

Erstes Kapitel.

Berlin wird eine Theaterstadt.

Das Theaterleben Berlins hatte inzwischen auch seine Gärungen gehabt, die wesentlich hervorgerufen waren durch die vollkommene Erstarrung der Bühnenverhältnisse. Wohl war im Kgl. Schauspielhaus im Jahre 1886 an Stelle des verstorbenen Herrn v. Hülsen ein neuer Mann getreten, Graf Bolko v. Hochberg; dieser aber hatte zunächst genug damit zu thun, die Klassikervorstellungen neu zu beleben. Auch im Deutschen Theater konnten nur anerkannte Dramatiker Eingang finden. Oskar Blumenthal blieb der Einzige, den man hier als Bühnenschriftsteller entdeckt hatte, und wie sehr man dessen litterarische Bedeutung — namentlich sein Schauspiel „Ein Tropfen Gift" — überschätzt hatte, zeigte sich, als er mit seinem Schwank „In Samt und Seide" ins lustige Wallnertheater überging.

„Der „Probepfeil" ward abgeschossen,
die „großen Glocken" Bimbam schrie'n;
doch als „ein Tropfen Gift" geflossen,
in „Samt und Seide" begrub man ihn."

So spottete Karl Bleibtreu. — Ein ernsteres Gesicht aber bekam die Sache, wenn man sich daran erinnerte, daß gerade um die Zeit der Blumenthal'schen Riesenerfolge Albert Lindner in der Irrenanstalt zu Dalldorf starb, wohin ihn Hunger und Wahnsinn getrieben hatten. Im hellen Zorn mahnte daher Max Kretzer:

„Lachend beim Witze des großen dramatischen Machers,
vernahmst du die Mär von Lindners herbem Geschick:
Schmach über dich, du Volk der Dichter und Denker,
daß deine Adler verenden, während der Maulwurf gedeiht!"

In der That war auch Ernst von Wildenbruch wieder einmal vollständig geächtet von den sogenannten vornehmen Bühnen. Am Deutschen Theater hatte

man ſich nur flüchtig mit ihm beſchäftigt, dann ließ man ihn fallen —: „Herr L'Arronge will den Bruch!" — ſagte man in Berlin. Und das Kgl. Schauſpielhaus hatte ſich ihm gleichfalls wieder verſchloſſen. Sein neueſtes Schauſpiel „Das neue Gebot" behandelte das Verbot der Prieſterehe durch Papſt Gregor VII. unter der Regierung Heinrichs IV. in Deutſchland. Abſichtlich hatte Wildenbruch nach ſeiner Art das geſchichtliche Bild verändert. Während jenes Verbot in Wirklichkeit eine lange vorbereitete Maßnahme war, die langſam und ſchonungsvoll Geſetzeskraft erhielt, ſo macht Wildenbruch daraus eine Gewaltſache von furchtbarer Grauſamkeit. In der Geſtalt des frommen Prieſters Wimar Knecht ſchildert er einen treuen alten Gottesdiener, der nun plötzlich in ſeiner gleichfalls alten treuen Lebensgefährtin nicht mehr ſein chriſtliches Eheweib, ſondern eine gottverfluchte Dirne erblicken ſoll. Der Leidenskampf dieſes Unglücklichen, der ſich zum Kampf der deutſchen Welt- und Lebensanſchauung gegen die römiſche erweitert, bildet den Inhalt des wirkungsvollen Schauſpiels, das nach Wildenbruch'ſcher Art im Geſchwindſchritt von einem Effekt zum andern ſtürmt, aber den Hauptcharakter doch warm und ſtark hervortreten läßt. Vor allen Dingen aber war es zu deutſch und zu kühn, als daß es nicht überall hätte abgewieſen werden müſſen. Und ſo geſchah denn zum zweiten Male, was vor drei Jahren geſchehen war. Wiederum fuhren einen ganzen Winter lang alle Staatskaroſſen aus dem Berliner Weſten nach einem fernen Vorſtadttheater, wo nun alſo wiederum ein Stück von Wildenbruch über hundert Aufführungen erlebte. Diesmal aber war der Fall noch merkwürdiger.

Graf Volko von Hochberg

Die tiefe Geſunkenheit der Berliner Theaterverhältniſſe hatte es einem früheren Mitglied des Wallnertheaters möglich gemacht, vom äußerſten Oſten her das Theaterleben der Reichshauptſtadt zu erobern. Ja, im alten Bau des Oſtendtheaters hauſte Direktor A. Kurtz und fing an, den Berlinern klar zu machen, wie man ein Theater zu leiten habe. Nach einer anfänglich weniger glücklichen Eröffnung hatte er bald mit Wildenbruchs „Neuem Gebot" mit einem Schlage die allgemeine Sympathie auf ſeiner Seite, und bald darauf zeigte er den Berlinern Henrik Ibſens „Volksfeind".

Allerdings war er nicht der erſte, der dieſen merkwürdigſten aller Weltdichter des ausgehenden 19. Jahrhunderts zur Aufführung brachte. Doch war es allerdings auch ein Vorſtadttheater geweſen, das ihn in Berlin einführte; das Reſidenztheater. Hier war auf jenen Mann, der einſt Sudermanns weißen breiten Manuſkriptrand behalten hatte, ein kunſtſinniger Kollege gefolgt: Anton Anno. Er hatte freilich die wenig erfreuliche Spezialität des Hauſes beibehalten: das franzöſiſche Sittendrama. Von dieſer Stätte aus verbreiteten ſich durch Berlin — alſo auch wieder vom Oſten her — die koketten Geſellſchaftsſtücke Sardous und Dumas. Doch bildete ſich dort auch eine trefflich geſchulte Schauſpielertruppe, unter der ein Künſtler hervorragte: Emanuel Reicher, der bisher an dem kleinen Hoftheater zu Oldenburg in ſtiller Zurückgeſchiedenheit wirkte, ganz der Erziehung des Söhnchens aus ſeiner erſten Ehe mit der Sängerin Reicher-Kindermann hingegeben — bis eine zweite Ehe mit der Schauſpielerin Lina Harf aus Wiesbaden dem innerlich zerrütteten Manne Lebensfreudigkeit und Schaffensluſt wiedererweckte. Um nach Berlin zu kommen, hatte er ſich für das Reſidenztheater verpflichten laſſen, deſſen Richtung ihm ſonſt wenig zuſagte, denn er glühte innerlich nur für die große wahre Kunſt Shakeſpeares. Zum erſten Male wurde man aufmerkſam auf ihn durch die geniale Karikatur, die er aus dem Kaiſer Juſtinian in Sardous Drama Theodora machte. Ein Gaſtſpiel des berühmten italieniſchen Tragöden Erneſto Roſſi gab ihm bald darauf Gelegenheit, ſich als Jago in Shakeſpeares „Othello" zu zeigen; und es war kein kleiner Triumph für ihn, daß er neben dem berühmten Gaſt mit vollen Ehren beſtand. Sein eigentliches Gebiet aber lag nun einmal, ohne daß er es damals ſelber ahnte oder ahnen wollte, in dem Modernen. Bei ſeiner ſorgfältigen Feinheit der liebevollen Ausarbeitung bis in das Kleinſte hinein, wie ſie ſich wohl ſelten mit ſo warmer Innigkeit bei einem Schauſpieler gepaart hatte, ſollte er bald in dem nordiſchen Grübler Henrik Ibſen ſeinen eigentlichen Dichter finden. Bei der hohen Bedeutung, die dieſer Ausländer bald für Deutſchland gewinnen ſollte, iſt es nötig, ihn näher ins Auge zu faſſen.

Henrik Ibſen iſt am 20. März 1828 zu Skien in Norwegen geboren und zeigte als Knabe ſchon ſeine myſtiſche Veranlagung, die ihn früh zu Religion und Poeſie hinzog. Als 20jähriger Apothekergehilfe in Grimmſtadt entwarf er in dem Jahre der allgemeinen revolutionären Gärung ſein erſtes Drama „Catilina", das aber weniger ein Revolutionsſchauſpiel, als vielmehr der Verſuch eines philoſophiſchen Seelengemäldes iſt. Obgleich der erwünſchte Erfolg dieſer Erſtlings-

arbeit ausblieb, verwarf er doch den Apothekerberuf, ließ ſich durch eine „Studentenfabrik" für die Univerſität Chriſtiania vorbereiten und beſuchte dieſe flüchtig, um bald darauf im Norwegiſchen Theater in Bergen eine Thätigkeit als Dramaturg zu finden. Sein dortiges Beſtreben, die Theatermache zu erlernen und möglichſt bühnengerechte Stücke zu ſchreiben, führte ihn allmählich in die Sagenwelt des Nordens ein, und der uralte Stoff der Sage von Sigurt und ſeiner Brautwerbung für den König Gunnar (Gunter) brachte ſeinem ringenden Geiſte zum erſten Male das Problem der idealen Ehe und ihrer Begründung auf Freiheit und Wahrheit nahe. Mit dieſer nordiſchen Heerfahrt, die das älteſte Sagengewand mit dem modernſten Gedankeninhalt wunderbar zu erfüllen weiß, beginnt Ibſens eigentliche Dichterlaufbahn. Je mehr ihn, den großen Idealiſten, die Alltagsmeinung und die Tageskritik hinter den realiſtiſchen Björnſon zurückſtellte, deſto kraftvoller wuchs Ibſens Eigenart ſich aus. Mit keckem Trotze warf er in ſeiner „Komödie der Liebe" aller banalen Auffaſſung von Ehe und Liebe den Fehdehandſchuh hin als echter Ritter des Ideals, und mit dem tiefdurchdachten Geſchichtsdrama „Die Kronprätendenten" begann er den Zyklus ſeiner vier gewaltigen Meiſterwerke, die in immer tiefer bohrender Gedankenarbeit und mit immer reicher anwachſender Geſtaltungskraft immer von neuem das Verhältnis des einzelnen Menſchen zum Weltganzen und zur Weltleitung ergründen und Thatenmut und Willenskraft in ihrem Verhältnis zu dem großen Geſetz der Notwendigkeit zeigen.

Emanuel Reicher

Aus dem dunklen, freudearmen und undankbaren Vaterlande nach dem ſonnigen Süden fliehend, ſchuf er in Italien die drei letzten Stücke dieſer Gruppe: die Religionstragödie „Brand", das Märchendrama „Peer Gynt" und das weltgeſchichtliche Schauſpiel „Kaiſer und Galiläer". In der Ferne errang er, was ihm daheim nicht geworden war: die Anerkennung des Vaterlandes, das ſich jetzt daran gewöhnte — namentlich nach Erſcheinung des „Brand" — in ihm den nationalſten ſeiner Dichter zu erblicken. Der „Peer Gynt", zu dem der norwegiſche Komponiſt Grieg eine tiefſinnige Muſik ſchrieb, galt bald als der ſkandinaviſche „Fauſt". Mit Jubel empfing man den Heimgekehrten, deſſen poetiſche Weltanſchauung ſich nunmehr ſo herausgeklärt hatte: Mit großem ſtarken Wollen hat der Menſch alle die in ihm wohnenden Fähigkeiten zur denkbar größten Vervollkommnung der eigenen Perſönlichkeit zu entwickeln; und die ſtärkſte Bethätigung des eigenen Selbſt

iſt berechtigt, wenn dieſes — wie beim König Hakon oder beim Prediger Brand — durch eine große Idee im Dienſte der Menſchheit ſich erweitert. Dagegen erſcheint der Egoismus als verächtlich, wenn er nur dem kleinen einzelnen Ich dient, wie beim Träumer Peer Gynt. Menſchen von ſeinem Schlage, die weder ganz gut noch ganz ſchlecht ſein können, gerade weil ſie immerwährend hin und her taumeln in der blinden Bewunderung ihres eigentlich weſenloſen Ich — ſtellen den verächtlichſten Typus des Menſchen dar. Wie ſie zwecklos gelebt haben, ſterben ſie zwecklos, und der Tod füllt ihre inhaltloſen Seelen in den großen Kochlöffel, um ſie als geſtaltloſes Material einfach wieder einzuſchmelzen. Bei den großen ſtarken Wollern dagegen, die im Dienſte eines Menſchheitsgedankens ſtreben, darf man nicht voreilig mit den Begriffen gut und böſe bei der Hand ſein. Nicht immer iſt das Genie auch glücklich wie der König Hakon. Auch irrende Rieſen, wie der Prediger Brand und der Kaiſer Julian, die beide Frieden bringen wollten und doch nur Leid erzeugt haben, erſcheinen groß, wenn ſie nach ihren Beweggründen beurteilt werden und wenn man bedenkt, daß die Richtung des Strebens wohl vom Willen des Menſchen abhängt, über Erfolg und Wirkung aber höhere Mächte beſtimmen. Solche Irrende ſind gerade durch ihr ſcheinbares Unterliegen oft negative Förderer des Weltglücks, und nach ihrem Hinſcheiden vollzieht der Tod an ihrer Seele gewiſſermaßen die Arbeit eines Photographen, der die negative Platte in das poſitive Bild umwandelt. — Aber ehrlich ſich ſelbſt treu zu bleiben, im Dienſte großer Ideen zu leben, im Lichte des Ganzen ſein eigenes Bild kühn zu entwickeln und aus freier Selbſtbeſtimmung mutig der einmal erkannten Wahrheit zu leben — das ſind die idealen Forderungen, die Ibſen an die Menſchheit ſtellt.

Und von dieſen Forderungen ließ er auch nicht ab, als er jetzt zu modernen Stoffen überging. Auch ihn hatte das ſiebente Jahrzehnt des Jahrhunderts mit Intereſſe für die moderne Welt erfüllt, und er ging nun daran, ſie mit den Idealen ſeiner Innenwelt zu vergleichen. In dem „Bund der Jugend" verſpottet er in toller Satire das charakterloſe politiſche Strebertum, in den „Stützen der Geſellſchaft" reißt er der ſozialen Heuchelei die Maske vom Geſicht; im „Puppenheim" (deutſch „Nora" betitelt) proteſtiert er energiſch dagegen, daß in den meiſten modernen Ehen die Frau unwiſſend erhalten wird wie ein Kind und daß doch die volle Laſt der Verantwortung ſie treffen ſoll, wenn ſie irrt; in den „Geſpenſtern" werden die ſchrecklichen Folgen enthüllt, die ſich einſtellen können, wenn der ſinnloſe Grundſatz von der Unauflöslichkeit der Ehe eine reine Frauennatur unentrinnbar an einen ſittlich verkommenen Mann kettet, und obendrein wird in dieſem Stück eine wahre Geiſtesſchlacht der neuen Weltanſchauung gegen die alte geſchlagen. — Der furchtbare Sturm, den die Stücke in Norwegen gegen Ibſen entfeſſelten, und der dem Dichter die Heimat wieder völlig verleidete, veranlaßte ihn dazu, im „Volksfeind" ſich ſelbſt als den unglücklichen Idealiſten darzuſtellen, den man ächtet und dem man die Fenſterſcheiben einwirft, weil er aus edlen Gründen vorurteilsfrei die Wahrheit geſagt hat. Mehr und mehr beginnt jetzt ſchwarzer Peſſimismus des Dichters bisher ſo klaren, hoffnungsvollen Geiſt zu umdüſtern. Er glaubt nicht mehr an die Beſſerungsfähigkeit der Menſchen. In der „Wildente"

zeichnet er in der Figur des Gregers Werle einen Mann, der des Dichters eigene ideale Forderungen in das Haus eines kleinlichen Menſchen trägt, aber dadurch deſſen Heim, ſtatt es geiſtig zu erhellen, nur völlig verödet. Mit einer Thräne im Auge muß Ibſen in der Figur ſeines Gregers aus dem Hauſe weichen, in dem ein trivialer Arzt die Ideale für Lügen — die Lebenslügen aber für den eigentlichen Stützpunkt des Lebens erklärt. Und in „Rosmersholm" endlich läßt Ibſen den letzten Verkünder ſeiner Ideale, den alten Brendel, in der Einſamkeit zum geiſtigen Egoiſten verarmen, während dieſer zuletzt noch mit anſehen muß, wie ſein Lieblingsſchüler Paſtor Rosmer, aus dem Brendel einen freien Adelsmenſchen erziehen wollte, in die Netze eines koketten Weibes gerät und in der Erkenntnis über die eigene innere Geſunkenheit nur noch den trivialen Ausweg des Doppelſelbſtmords findet*).

Franz Deutſchinger

So war denn Ibſen auf dem Tiefpunkte ſeines Peſſimismus — aber allerdings auf dem Höhepunkte ſeiner Menſchenſchilderung — angelangt, als er (1886) auf den deutſchen Bühnen Eingang zu finden begann mit ſeinen modernen Schauſpielen. Abgeſehen von einigen Aufführungen der „Nordiſchen Heerfahrt" kannte man wenig von dem großen Idealiſten, als nun die Stücke des greiſen Peſſimiſten ohne Uebergang mitten hineingetragen wurden in die deutſche Entwickelung. Gerade die „Geſpenſter" waren das erſte Werk, das dem Namen des Norwegers in Deutſchland eine unheimliche Berühmtheit verſchaffte. Nachdem es zuerſt in Augsburg von dem Direktor Franz Deutſchinger und dem Dramatiker Felix Philippi zum Leben erweckt worden war, folgten einige Ibſen-Aufführungen in München, wo der greiſe Norweger in der letzten Zeit am liebſten gelebt und ſein Rieſenhaupt mit der gedankenſchweren breiten Stirn und den ſonnenartig emporſtrebenden weißen Haaren allnachmittäglich ziemlich unbeachtet im Café Maximilian hinter einem Zeitungsblatte verborgen hatte. Und nun alſo die Aufführung im

*) Vgl. zu dieſer Darſtellung von Ibſens Entwickelungsgang die ausführliche Begründung in meinem Buche „Ibſen als Idealiſt", Vorträge, gehalten in der Humboldt-Akademie in Berlin, Leipzig, Verlag von Freund & Wittig, 1896; 2. Aufl. 1901.

Berliner Residenztheater unter der Direktion von Anton Anno! Dessen Gattin schuf trefflich die weibliche Hauptrolle der Frau Allwing, der Vertreterin der modernen Weltanschauung, während Emanuel Reicher in ihrem Widerpart, dem Pastor Manders, eine unvergeßliche Kunstleistung bot. Die Wirkung des Stückes war von erschütternder Furchtbarkeit. Das entsetzliche Ende des jungen Oswald Alwing, der die sinnlichen Sünden seines Vaters mit einer erblichen Gehirnerweichung zu büßen hat, mußte das Urteil des Publikums, das von Ibsen so gut wie nichts wußte, völlig irre führen. Es sah fälschlicherweise in diesem Abschluß und in dieser Erblichkeit den Schwerpunkt des Stückes, der doch vielmehr in dem Gegensatz der Mutter und des Pastors zu suchen ist. Den rastlosen Gedankendichter faßte man als den Schilderer des Gräßlichen vom Schlage des so viel tiefer stehenden Zola auf, und einen der rücksichtslosesten Idealisten, von denen die Weltlitteratur weiß, schrieen Feinde und Freunde als Naturalisten aus. Auf diese Weise einmal in schiefe Bahnen gelenkt, konnte auch durch die Aufführung des herrlichen „Volksfeind" unter Kurtz im Ostendtheater das öffentliche Urteil nicht mehr richtig gestellt werden, und die ältere Kritik protestierte energisch gegen den Norweger, während auch die jüngere Generation sich nur zum Teil für ihn begeistern konnte. Bleibtreu spricht in seinem „Größenwahn" sehr abfällig über Ibsenschwindel. Mir stand zum Zweck meines Eintretens für den großen skandinavischen Dichter damals die von Dr. Küster verlassene und vom Pfarrer Johannes Bohl angekaufte „Deutsche Studentenzeitung" zur Verfügung, deren Redaktion mir übertragen war. Zwei Kritiker mit weit erschallender Stimme, die, älter als ich, gleich mir von Anfang an für Ibsen eintraten, standen leider auf einem sehr einseitigen Standpunkte: Otto Brahm und Paul Schlenther.

Otto Brahm hatte sich inzwischen durch seine preisgekrönte und — trotz einiger unberechtigten Ausfälle gegen Schiller — auch wirklich recht verdienstvolle Schrift über Heinrich v. Kleist einen Namen gemacht. Rezensent an der Vossischen Zeitung war er freilich nicht mehr. Als er mit scharfer, aber berechtigter Kritik gegen das täglich sinkende Wallnertheater vorgegangen war, hatte dessen Direktor ihm den Eintritt verboten, und die Vossische Zeitung hatte aus dem Grunde über das Wallnertheater überhaupt nichts mehr berichtet. Brahm aber schrieb auch für die „Frankfurter Zeitung" Berliner Kunstbriefe und kritisierte darin nach wie vor Vorstellungen des Wallnertheaters, die er gar nicht gesehen hatte. Das wurde bald der Grund für seine Entlassung aus dem Verbande der Vossischen Zeitung, die nun einen anderen Scherer-Schüler verpflichtete, Dr. Paul Schlenther (geb. zu Insterburg am 20. August 1854).

Damit war freilich eine Aenderung in der litterarischen Stellungnahme vermieden; denn Schlenther, obgleich zwei Jahre älter wie Brahm, war doch in geistiger Hinsicht völlig abhängig von diesem, der sein langjähriger Freund und Zimmergenoß gewesen war. Selbst völlig ohne Eigenart des Denkens, blickte er zu dem geistig so viel kraftvolleren Brahm mit völliger Schülerandacht empor. Mit ihm schwur auch Schlenther zur Schiller-Feindschaft, und als Brahm urplötzlich aus einem „Schillerhasser" zum Schillerbiographen wurde, da machte

auch Schlenther mühelos eine ähnliche geiſtige Häutung durch. Dabei wurden Schlenthers Kritiken in Berlin bald viel lieber geleſen als einſt die von Brahm, denn man brauchte nicht ſoviel dabei zu denken — und ſie waren ſo amüſant, ſo neckiſch! Liebte Brahm es, nach Art ernſter Revolutionäre mit ſchweren Bomben zu ſchießen, und quälte er ſeine Leſer mit äſthetiſchen Begründungen, ſo ließ Schlenther dies fein beiſeite und hüpfte mit tändelndem Witzgefecht um die Dinge herum, die er ernſthaft zu begründen nicht vermochte. Von dem Leſſing'ſchen Witz unterſchied den ſeinen nur der einfache Umſtand, daß der große Hamburger Dramaturg den Witz herbeizog, um den Kern einer Sache klar zu ſpotten, während Schlenther ſeine kleinen Scherzchen gebrauchte, um durch leichtes Rankengewächs die Hauptſache verſchleiern zu machen und ſich dadurch recht mühelos den Anſtrich des Geiſtreichen zu geben. Als z. B. Brahm in mißverſtändlicher Auffaſſung der Ibſenwerke zu der ſonderbaren Anſicht kam, die eigentliche Handlung ſei aus dem Drama zu verbannen, nannte Schlenther ſogleich diejenigen Dramatiker, die eine ſtarke Handlung lieben: „Handlungsdiener". Gewiß iſt das ganz ſcherzhaft, aber beſteht wirklich irgend eine geiſtige Beziehung zwiſchen einem Commis und einem Dramatiker, der ſtarke Effekte liebt? Heißt das nicht, durch einen billig gefundenen Wortwitz von der eigentlichen Sache ablenken? Wie ganz anders, wenn Leſſing davon ſpricht, daß man doch nicht einen Flaſchenzug anwende, um eine Stecknadel aufzuheben! Das heißt, mit einem genial witzigen Vergleich die thörichte Umſtändlichkeit eines Dramatikers beleuchten und den Dichter belehren, ohne ihn zu verletzen. Schlenthers Witze aber pflegten, wie der obige, den Dichter zu verletzen, ohne ihn zu belehren. Die Manier, die von Blumenthal und Anderen angeregt war, die Zeitungskritik in ein prickelndes Feuilleton umzuwandeln, wurde von Schlenther zu einer ſchlimmen Höhe gebracht. Mußte ihm doch ſelbſt die äußere Erſcheinung der Dichter herhalten zu ſeinen oberflächlichen Scherzen, obgleich man ſonſt als erſte Anſtandsregel Kindern einzuprägen pflegt, daß der gebildete Menſch über körperliche Gebrechen ſeiner Mitmenſchen nicht lachen darf, auch wenn ſie unwillkürlich dazu reizen ſollten. Für Schlenther aber diente das früh ergraute Haupt eines Schriftſtellers, der vielleicht nicht gern daran erinnert wurde, ſchnell dazu, das Veraltetſein des Mannes zu beweiſen; die mangelnde Körperfülle eines andern genügte, daß er durch Schlenthers taktloſe Feder zum „ſchmächtigen Poeten" geſtempelt wurde. Und auch bei den wirklichen Schwächen hielt der Kritiker ſich an die Aeußerlichkeit. Wurde das Stück eines Schauſpielers aufgeführt, das Schlenther mit wenigen Worten abthat, ſo hatte er doch noch Platz und Zeit, die gebrannten Haare des Autors zu erwähnen. Kurz — hatte ſich der Feder eines Blumenthal gegenüber der Dramatiker fühlen müſſen wie der Verbrecher auf der Anklagebank, ſo kam er ſich Schlenthers Feder gegenüber vor wie jemand, der in Geſellſchaft beim Pfänderſpiel auf einen „Mokierſtuhl" geſetzt wird — oder wie jemand, der öffentlich am Pranger ſteht. — Natürlich trug das alles nur dazu bei, daß Schlenthers Kritiken bald die beliebteſten in Berlin waren. Und da ihm nun ſein zielbewußter, ſkrupelloſer Freund die Richtung gab, ſo mußte der Bund dieſer beiden jungen Männer bald unangreifbar und beſtimmend für die

Oskar Blumenthal

Zukunft der ganzen litterariſchen Revolution werden, zu deren Führern ſich die beiden nun ſchnell emporſchwingen ſollten.

Von den ſchon auf den Kampfplatz getretenen Neueren wollten ſie freilich wenig wiſſen; als z. B. im Oſtendtheater Max Kretzers erſter dramatiſcher Verſuch in Szene ging, den „Bürgerlichen Tod" eines entlaſſenen Strafgefangenen ſchildernd, dem die bürgerlichen Ehrenrechte aberkannt ſind — da erklärte Schlenther, er könne dem Autor nicht auseinanderſetzen, wie ſehr und wie oft er daneben gehauen habe; aber das wallende Blondhaar eines Urgermanen aus dem Verein „Durch", das er im Zwiſchenakte erblickte, gab ihm Veranlaſſung zu einer Bemerkung über ſolche Friſuren im Beſonderen und den „deutſchen Schwarmgeiſt" im Allgemeinen im Gegenſatz zum dichteriſchen Naturalismus. Dazu hatte Herr Schlenther Platz und Zeit in jener Kritik, die ihm für die Belehrung des Dichters nicht Raum genug ließ.

Im Gegenſatz zu ihm hatte ſein Genoſſe Otto Brahm ſich an eine ernſtere Arbeit gemacht, indem er ſeinen leichtgeſchürzten „Eſſay" über Ibſen in die Welt ſandte. Dies Schriftchen hat das Verdienſt, zum erſtenmal größere Kreiſe in Deutſchland auf Ibſens Lebensgang aufmerkſam gemacht zu haben, aber dies Verdienſt ſchmälert der Verfaſſer ſelbſt dadurch, daß er des Dichters eigentlichen Werdegang bis zum „Kaiſer und Galiläer" nur als Einleitung nimmt, ja dies gewaltige Drama ſelbſt, das die zehn reifſten Lebensjahre Ibſens ausfüllt und in ſeinen zwei rieſengroßen Teilen die ganze Philoſophie des Norwegers enthält, mit einigen dreißig Zeilen voll allgemeiner Redensarten abthut als ein „grübleriſches" Kaiſerdrama. So führte Brahms gute Abſicht zu einer verhängnisvollen Wirkung.

Gerade dieſe Schrift half es verſchulden, daß bis auf den heutigen Tag Ibſen irgend eine feſte Stellung im Herzen des deutſchen Volkes nicht gewinnen kann, weil man ihn immer wieder nur aus ſeinen modernen Werken der Altersperiode kennen lernen will, und weil dieſe unverſtändlich bleiben müſſen für den, der Ibſens große Werke ſeiner ſtarken Manneskraft nicht kennt.

So abfällig ſich aber auch die ältere Kritik über Ibſen auslaſſen mochte — darin waren Alte und Junge einig, daß jener Direktor, der den Norweger zuerſt in Deutſchland eingeführt hatte, um ſeines litterariſchen Ernſtes und ſeines künſtleriſchen Könnens willen an die erſte Stelle im Berliner Bühnenleben gehöre. Und ſo folgte Graf Hochberg nur dem Strome der öffentlichen Meinung, als er an Stelle des ſcheidenden Direktors Deetz nunmehr Anton Anno zum Direktor des Kgl. Schauſpielhauſes ernannte. Und der neue Mann ſollte bald neue litterariſche Gärungen miterleben.

Zwei neue Theater auf einmal waren der Reichshauptſtadt erſtanden — beide wollten ſie vornehmen Kunſtzwecken huldigen — beide nahmen ſie Teile des großen Programms auf, das von dem Kgl. Schauſpielhauſe ſo lange vernachläſſigt war, beide dankten ſie ehrgeizig ſtrebſamen Männern ihre Entſtehung. Von dieſen beiden Männern war der eine Oskar Blumenthal, der mit ſeinem Theater der lebenden Dichter — das er Leſſingtheater nannte — eine wirkliche Lücke auszufüllen ſchien, aber anfangs gar kein Glück damit hatte. Der andere war der geniale Schauſpieler Ludwig Barnay, der das alte Operetten-Walhalla-Theater zu dem prächtigen „Berliner Theater" umſchuf und es unter begeiſterter Teilnahme des Publikums im Sinne eines beſſeren Volks- und Familientheaters zielbewußt leitete.

Das große dramatiſche Ereignis des Jahres 1888 aber ging nicht in einem der beiden neuen Theater vor ſich, ſondern im Königlichen Schauſpielhauſe. Wiederum war es ein Schauſpiel von Wildenbruch, das ganz Berlin, ja ganz Deutſchland erregte. Wunderbar paßte es hinein in die politiſch neu gewordene Zeit.

Denn in demſelben Sommer, der die beiden neuen Theater als kleine Ereigniſſe für Berlin entſtehen ließ, hatten ſich in derſelben Reichshauptſtadt zwei große Ereigniſſe von furchtbarer Tragweite für ganz Deutſchland vollzogen. Am 9. März war der greiſe Kaiſer Wilhelm I. geſtorben, und ſchon am 15. Juni folgte ihm ſein vielbeweinter Sohn Friedrich ins Grab nach. Dieſe letztere Trauerkunde ſchlug langgehegte Hoffnungen auch auf künſtleriſchem und litterariſchem Gebiete jäh zu Boden. Daß Kaiſer Wilhelm I. kein weitgehendes künſtleriſches Intereſſe beſaß, war bekannt geweſen. Doch hatte dieſer vorbildliche Fürſt auch für das höhere Drama durch die Stiftung des Schillerpreiſes (1859) eine Ehrung geſchaffen, die alle drei Jahre dem Verfaſſer des beſten Dramas zu teil werden ſollte. Von Kaiſer Friedrich hatte man gewußt, daß er ſich ſchon als Kronprinz viel mit Dichtern und Gelehrten umgeben hatte. Bei ſeinem frühen Tode richteten ſich nun die Blicke auf den jungen Kaiſer, und unter andern gab Alberti Hoffnungen und Wünſchen Ausdruck in ſeiner Schrift: „Was erwartet die deutſche Litteratur von Wilhelm II.?" Der Kultusminiſter von Goßler ließ nach dem Verfaſſer forſchen und lud ihn zu einem Beſuche ein, der aber

keine weiteren ſichtbaren Ergebniſſe zeitigte. Nur wurde vorübergehend Heinrich Hart eine Unterſtützung zur Vollendung ſeines Liedes der Menſchheit zuerkannt. Deutlicher aber ſprach der junge Kaiſer im Winter 1888 ſich ſelbſt aus. Bei der Erſtaufführung von Adolf Wilbrandts märkiſch geſchichtlichem Schauſpiel „Der falſche Waldemar" erſchien der Kaiſer in Barnays Theater und gab ſeiner Anerkennung für derartige Poeſien deutlichen Ausdruck. Bald darauf gingen Wildenbruchs „Quitzows" im Königlichen Schauſpielhaus in Szene.

Wildenbruch trug ſich ſeit Jahren mit dem Gedanken, etwa im Plane der Shakeſpeareſchen Königsdramen eine Reihe von Hohenzollerndramen zu ſchreiben, und er hub an mit dem Augenblick, wo Burggraf Friedrich von Nürnberg mit der Mark Brandenburg belehnt wird und den dortigen unerträglichen Verhältniſſen ein Ende macht durch Ordnung und Geſetz.

Das Stück beginnt mit einer kecken Schilderung des allgemeinen „Drunter und Drüber" im alten Berlin. Der Thorwächter nimmt fern aufſteigende Staubwolken wahr. Sie deuten darauf hin, daß eine der Nachbarſtädte von den jungen Pommernherzögen im Bunde mit dem märkiſchen Raubritter Dietrich von Quitzow „ausgepocht" worden iſt. Dieſe Vermutung wird dem Bürgermeiſter gemeldet, der gerade eine Abordnung von Bürgern aus Oderberg, die Hilfe von ihm erfleht haben, mit ſchlechtem Troſte entlaſſen muß. Zum Abſchied trinken ſie den Wein des Jobſt von Mähren aus, des eigentlichen Beſitzers der Mark, der aber ſein Land faſt nie betritt und ſich nicht anders darum bekümmert, als wenn er Geld zu erpreſſen kommt. Während Ratsherren und Bürgermeiſter alſo dieſes faulen Fürſten Wein im Ratskeller ausſchlürfen, kommt ein junger Handwerksburſche zur Stadt herein, ein geborener Berliner, der auf der Wanderſchaft war und beim belagerten Straußberg beinahe von den Pommernherzögen als Spion aufgehenkt worden wäre, wenn nicht deren zürnender Bundesgenoſſe Dietrich von Quitzow — aus reinem Widerſpruchsgeiſt — den armen Köhne Finke befreit hätte. Ja er hat ihm ſogar eine Botſchaft an die Berliner mitgegeben: er will ſich mit dieſen verbinden gegen die Pommern, wenn die Berliner ihm dafür ſeinen jüngeren Bruder Konrad mit ſicherem Geleite zuführen wollen. Dieſer Konrad von Quitzow lebt in Berlin als Schüler eines Geiſtlichen, und während die Ratsherren ſich über den Vorſchlag zur Beratung zurückziehen, tummelt er ſich mit der übrigen Schuljugend auf dem Marktplatze umher, die jungen Bürgermädchen neckend, unter denen ſich auch Köhne Finkes heimliche Braut, die Tochter ſeines früheren Lehrmeiſters, befindet, die ihm durch ſchalkhaftes Schmollen ihre dauernde Liebe bezeugt. Dieſer Lehrmeiſter ſelbſt iſt ein ſtarker Gegner des Bundesantrags Dietrichs von Quitzow, während der Bürgermeiſter von Berlin in dem mächtigen Raubritter den kraftvollen Mann ſchätzt und verehrt. Nun aber kommen die Scharen der vertriebenen Straußberger daher, geführt von ihrem Bürgermeiſter, der die Rache des Himmels herabruft auf die Pommern und namentlich auf Dietrich von Quitzow. Tief ergreift es den jungen Konrad von Quitzow, in deſſen mitleidsvoll weicher Seele ſich überdies ſchnell erwachende Liebe für das von Grauen übermannte Töchterlein des Bürgermeiſters von Straußberg regt. Mit leidenſchaftlicher Wärme

reißt er die Berliner zur Annahme des Bundes mit seinem Bruder hin, der in seinen Augen das untrüglichste Vorbild edelster Männlichkeit ist.

Im zweiten Akt lernen wir den Bruder selbst kennen im Lager von Straußberg, wo er im überschäumenden Kraftgefühl mit den feigen Pommernherzögen wenig Umstände macht, die begeisterte Liebe einer jungen Polin erregt, den jungen idealistischen Bruder mit derber Herzlichkeit empfängt und — obwohl ihn Konrads humane Schwärmerei ein wenig befremdet — doch den Berliner Abgesandten gern seine männliche Zusage giebt. Er folgt ihnen in ihre Stadt und kommt dort gerade im Augenblicke an, wo ein kaiserlicher Gesandter erscheint, um den Tod des Jobst von Mähren zu verkündigen. Wie die Berliner darüber die vorgeschriebene pietätsvolle Wehmut zu heucheln beginnen, lacht der mannhafte Quitzow sie aus und entfesselt die berechtigte Freude der Bürgerschaft darüber, daß sie durch den Tod des fürstlichen Saufbolds die ärgerliche Bevormundung seitens eines nichtsthuenden Erpressers losgeworden sind. Begeistert will der Bürgermeister von Berlin den Bund mit dem mannhaften Raubritter beschwören, da erhebt der Bürgermeister von Straußberg seine warnende Stimme und wird dafür sofort von Dietrich von Quitzow in Fesseln gelegt. Vergebens erklären die Berliner und Straußberger das als einen Eingriff in ihre freien Bürgerrechte. Da der wütende Dietrich seine Beute nicht wieder will fahren lassen, so zerreißen sie den Bund mit ihm, ehe er beschworen wurde; sie beschließen, dem kaiserlichen Befehle Folge zu geben und dem neuernannten Markgrafen von Brandenburg, dem Burggrafen Friedrich von Hohenzollern, entgegenzuziehen, dessen Herannahen schon verkündet wird. Diedrich von Quitzow aber läßt den Straußberger Bürgermeister auf seine Burg Friesack schleppen und erzürnt sich seinetwegen so stark mit seinem menschenfreundlichen Bruder Konrad, daß dieser die Frau und die Tochter des Gefangenen eigenhändig in das Lager des Hohenzollern geleitet, ohne sich jedoch persönlich dem Markgrafen zu nähern — denn er fühlt sich durch seinen Eidschwur äußerlich an seinen Bruder gekettet. Markgraf Friedrich aber sagt den beiden geängstigten Frauen bereitwilligst seinen fürstlichen Schutz zu; und wie die von allen Seiten heranziehenden märkischen Bürger als die erste That des Hohenzollern ein solches Werk der Menschenliebe erblicken, da sinken sie mit den Wappenbannern ihrer Städte huldigend zu seinen Füßen nieder. Als geschworene Hohenzollernfreunde kehren die Berliner in ihre Stadt zurück, wo auch der lustige Köhne Finke seine Braut erhält. Friedrich von Hohenzollern aber zieht mit seiner Streitmacht vor die Burg Friesack, die nun in ihren Mauern das feindliche Paar der beiden Quitzows birgt; und während die den Märkern bisher unbekannte riesige Kanone die Mauern der Feste erschüttert, steigt drinnen der Streit der Brüder auf den Siedepunkt, bis Konrad den Diedrich als Vaterlandsverräter niederstößt und sich dann — über seine eigene That entsetzt — von seinem Waffenknecht als Brudermörder hinrichten läßt. Sterbend streckt er dem eintretenden Hohenzollern die Hände entgegen.

Ganz gewaltig war der Eindruck dieses gestaltenreichen, lebensvollen Geschichtsschauspiels bei seiner ersten Aufführung. Der unlängst erst für das Königliche

Adalbert Matkowski

Schauſpielhaus gewonnene feurig geniale Adalbert Matkowski (geb. zu Königsberg am 6. Dezember 1858) verkörperte den jüngeren Quitzow mit ſtürmiſcher Leidenſchaft. Es kam in Berlin zu weit über hundert Aufführungen, obgleich man nicht das Schauſpielhaus, ſondern das größere Opernhaus gewählt hatte.

Und doch leidet auch dieſes Stück an einer Schwäche. Soll man denn wirklich glauben, daß dieſe ſteifnackig trotzigen märkiſchen Bürger, die ſoviel berechtigten Grund haben, dem vom Kaiſer entſandten Markgrafen zu mißtrauen — daß ſie wirklich all ihren Widerſtand aufgeben, bloß weil der Hohenzoller gegen zwei ſchutzloſe Frauen ſeine Ritterpflicht erfüllt? Oder darum, weil er ſchöne Worte zu machen weiß? Mit tönenden Verſprechungen waren die Märker doch ſeit Jahrhunderten genasführt worden! Nein, ſo leicht hatten es in der Geſchichte die ſüddeutſchen Zollern nicht, ſich die verſchüchterten und verſtockten Herzen der nordiſchen Märker zu erobern! —

Kaiſer Wilhelm II. trat ſehr für das Schauſpiel ein, ja er ließ es in einer beſonderen Vorſtellung nur für Schüler aller Lehranſtalten Berlins aufführen. Darin lag erſtens ein Beweis dafür, daß Wilhelm II. der Kunſt nicht nur eine ſtarke Wirkung auf die Menſchenherzen zuſchrieb, ſondern auch daß er die Bühne für einen kunſtgeweihten Ort hielt, auf dem auch Ehrwürdiges zur Darſtellung gebracht werden kann und ſoll. Zweitens aber konnte man aus ſeinem Vorgehen auch erſehen, daß der junge Kaiſer damals auch ſchon der Kunſt mit ſtarkem Herrſcherwillen ihren Weg vorzeichnen wollte im Sinne ſeiner kaiſerlichen Politik.

Ferner aber bedeutete Wildenbruchs neueſtes Stück auch merkwürdigerweiſe einen Fortſchritt der litterariſchen Revolution, und zwar einen nicht unweſentlichen. Wildenbruch miſchte hier zum erſten Male Verſe und Proſa und drückt bei ſeinen Perſonen den tieferen Grad der Bildung — ganz naturaliſtiſch — durch die ſtärkere Betonung des Dialekts aus. Dieſer Dialekt hätte nun, der Geſchichte entſprechend, eine Art Niederdeutſch ſein müſſen — dem Reuter'ſchen Platt nicht unähnlich — wie es noch heute in der Mark geſprochen wird. Wildenbruch wählte ſtatt deſſen den Berliner Jargon, von dem ganz gewiß in der damaligen Mark noch gar nicht die Rede ſein konnte. Das hat Wildenbruch auch ſicher gewußt, aber er wollte in den heutigen Menſchen den Eindruck hervorrufen, der für unſere Erfahrung hoch und niedrig durch Dialekt und Ausſprache viel ſchärfer von einander trennt, als es damals der Fall war. Und aus dem Grunde machte er, der ſonſt

auf dem Kothurn daher zu ſchreiten gewöhnt war, in einem ernſten Stück auf der vornehmſten Bühne der Reichshauptſtadt zum erſten Male den Berliner Dialekt ſozuſagen „hoffähig". Das Erſtaunen darüber war in äſthetiſchen Kreiſen groß. Die litterariſchen Revolutionäre aber erblickten darin nicht mit Unrecht ein Zugeſtändnis an den Naturalismus.

Das eigentliche ſoziale Drama aber wurde damals erfolgreich nur durch einen Dramatiker vertreten.

Richard Voß (geboren zu Neu-Grape in Pommern am 2. September 1851) hatte ſich langſam mit ſeinen Schauſpielen den Weg gebahnt und fing eben an, lebhafteres Intereſſe zu erregen, als das Leſſing- und Berliner Theater begründet wurden. Dies errang mit ſeiner „Alexandra" (1886), jenes mit ſeiner „Eva" ſtürmiſche Erfolge. Alexandra iſt die Tochter einer Gauklerin; der Sohn des Präſidenten Elberti hat ſie verführt, und, von ihm verlaſſen, hat ſie ein Kind zur Welt gebracht in der Hütte eines Förſters auf dem Elbertiſchen Gut und denkt dort mit Schmerz und Zorn des Geliebten. Als dieſer ihr gar Geld bieten läßt, gerät ſie in faſt ſinnloſe Wut und giebt die Veranlaſſung zum Tode ihres Kindes, obwohl ſie ſelbſt nicht die Mörderin iſt. Sie gilt aber dafür, wird verurteilt und eingekerkert. Nach verbüßter Strafe hat ſie nur den einen Gedanken, ihre Ehre wieder herſtellen zu laſſen durch ihren einſtigen Verführer. Sie weiſt deshalb den Antrag ihres gerichtlichen Verteidigers ab, der ſie aufrichtig liebt, und weiß die alten Gefühle in Erwins Herzen wieder zu entflammen. Ihrer Verlobung und ihrem Glücke ſteht nichts mehr im Wege, nachdem der Verteidiger die Wiederaufnahme des Prozeſſes durchgeſetzt und juridiſch ihre Unſchuld erwieſen hat. Aber nun naht das Verhängnis in der Geſtalt des jungen Förſters Anton, der ſie ohne Erhörung geliebt hat. Er weiß die Präſidentin von Alexandras moraliſcher Schuld am Kindesmord zu überzeugen, und wie Erwin ſie zum zweitenmal verläßt, da nimmt ſie Gift. —

Richard Voß

Eine ſolche Dulderin unter drückenden ſozialen Verhältniſſen iſt auch Eva (1889). Sie iſt die Tochter eines Grafen und die Verlobte eines vornehmen jungen Lebemannes. Doch ſtellt es ſich heraus, daß ihr Vater ſich in ſchwindelhafte Gründungen eingelaſſen hat. Er erſchießt ſich, und Elimar verläßt die Tochter des entehrten Vaters. Sie aber reicht die Hand dem Fabrikanten Hartwig, einem kreuzbraven und grundehrlichen Manne auf den jedoch der Graf vor den Augen der

Welt den größeren Teil seiner Schuld geschickt abzuwälzen verstanden hat. In vier Jahren langer treuer Arbeit weiß Hartwig alle Gläubiger zu befriedigen und gilt nun auch in der Oeffentlichkeit wieder als Ehrenmann. Aber in sein Haus ist mittlerweile der Unfriede eingezogen. Hartwigs kleinbürgerlich engherzige Mutter erinnert die Schwiegertochter immer wieder an die Vergangenheit, und so fühlt sich Eva von Tag zu Tage unglücklicher. Da erscheint eines Tages wieder Elimar bei ihr — die alte Liebe erwacht wieder in beiden — und Eva, ehrlich, wie sie immer ist, erklärt ihrem Gatten Hartwig, daß sie ihn verlassen müsse. Sie kommt nun zu Elimar, aber sie hat sich schwer in ihm getäuscht. Er ist ein Lüstling schlimmster Art und will ihre Liebe nur mißbrauchen. Empört verlangt sie von ihm, daß er sie heirate. Wie er ihr ausweicht, übermannt der Jähzorn sie, und sie schießt ihn nieder. Nun kommt auch sie, wie Alexandra, wegen Mordes ins Gefängnis. Aber es sind ihr mildernde Umstände zugesprochen worden, und sie wird vor der Zeit begnadigt. Doch ihr Herz ist gebrochen, und ihre Kräfte sind verbraucht. Wie Hartwig kommt, um ihr seine Verzeihung zu bringen, sinkt sie sterbend in seine Arme. —

Durch die glänzende Darstellung der Frau Niemann-Raabe wurde diese Eva die Heldin eines ganzen Theaterwinters. Auch galt damals Richard Voß unter den Jüngstdeutschen vielfach als der hoffnungsreichste Dramatiker der Gegenwart. Er war der einzige, der dem Dichter der Quitzows die Alleinherrschaft auf der Bühne streitig zu machen schien.

Neben den beiden aber harrte eine stattliche junge Schar von Dramatikern vergebens der Aufführung.

Zweites Kapitel.

Die Dramatiker ohne Bühnen.

„Tausendfältig dringt den Theaterleitern der Ruf in die Ohren: Berücksichtigt die moderne Produktion! Gebt neue Stücke! „Wo sind die neuen Stücke?" fragt der bekannte Kritiker Neumann-Hofer in einem Artikel „Die Tragödie der Zukunft". (Ei, Ei! Vergleiche den Passus „das Theaterdrama" in meiner Broschüre „Der Kampf ums Dasein der Litteratur".) Er erklärt darin das alte Jambendrama für völlig überwunden. Einem neuen Bahnbrecher werde es gelingen, „den unpersönlichen Mächten der gegenwärtigen menschlichen Organisationen" ein poetisches Relief zu verleihen. „Ist jener große Genius nahe? Ist er da? Vielleicht beantwortet der Kritiker dereinst die Frage."

So schrieb im Jahre der „Quitzows" der ungeduldige Karl Bleibtreu*).

Natürlich meinte Bleibtreu in bekannter Selbstbewunderung mit diesem Genius sich selbst. Er strebte damals in immer neuen, niemals aufgeführten Bühnenmanuskripten — die stets im Druck erschienen — danach, mit völliger

*) Weltgericht, Seite 199.

Vermeidung aller eigentlichen Erfindung reine Geſchichten in die knappſte Bühnenform zu zwingen.

Im Perſonenverzeichnis ſeines „Schickſal" findet ſich nicht ein einziger Name, deſſen Träger nicht eine hiſtoriſch beglaubigte Perſon wäre. Die Sprache iſt die nüchterne Proſa des Geſchichtsbuchs: das hiſtoriſche Ereignis iſt für Bleibtreu nicht der Stoff, aus dem er mit freiſchaffenden Künſtlerhänden etwas Neues formt, ſondern wie der Porträtmaler möchte er es nachzeichnen. Und doch ſoll es ein richtiges Bühnendrama werden. Er gönnt ſich nicht Shakeſpeares kühne Freiheit, den Schauplatz der Handlung immerwährend zu verlegen. Nein, in fünf knappen Akten, mit denkbar geringſtem Szenenwechſel will er das ganze Leben Napoleons geſtalten; wir ſehen den Helden erſt als dunklen Punkt in der glänzenden Geſellſchaft, dann, wie er beim Ausbruch einer Volksrevolution in Paris dem verzweifelnden Konvent plötzlich als der geniale Mann der That erſteht, und wie er im dritten Akt als der allgefürchtete Retter von Paris nach Italien verſchickt wird, ſtolzer Hoffnungen voll. Dann aber klafft eine ungeheure Lücke. Als Kaiſer der Welt treffen wir ihn wieder am Anfang des vierten Akts. Sein ganzes eigentliches Leben hat er hinter den Couliſſen gelebt. Mit der Ausſicht auf den ruſſiſchen Feldzug ſchließt der Akt, und im Park von Malmaiſon treffen wir den geſtürzten Tyrannen wieder, wie er von den Seinen und der Garde Abſchied nimmt, um als Kriegsgefangener in Verbannung zu gehen. Natürlich klappen die beiden Akte zuſammenhangs- und wirkungslos nach. Alles, alles kann das Drama eher vertragen, als eine Lücke im Stoff, die es in der Mitte auseinanderreißt. Nun ſoll freilich nach Bleibtreus Abſicht eine Idee die beiden Hälften verbinden. Er nennt ſeine Napoleon-Tragödie darum „Schickſal", weil er in der erſten Frau des Emporkömmlings, in Joſefine de Beauharnais gleichſam ſein verkörpertes Schickſal ſieht. Dichteriſch führt er das in den drei erſten Akten auch klar durch. In der Geſellſchaft bei Barras, im erſten Akte ſchon, faſſen die beiden ein flüchtiges Intereſſe für einander; in der ſtürmiſchen Konventsverſammlung im zweiten Akte iſt Joſefine die erſte, die an den plötzlich hervortretenden Bonaparte glaubt, und im Augenblick, wo er ſich ſelbſt zum Kommandanten von Paris vorſchlägt, da giebt ſie ihm einen klugen diplomatiſchen Rat; und wie er, auf der Rednertribüne ſtehend, davon mit Glück Gebrauch macht, blickt er zur Galerie hinauf zu Joſefine, wie zu dem Stern ſeines Schickſals. Trefflich ſteigert ſich das im dritten Akt, wo der Retter von Paris, vom Konvent mit Undank belohnt, der neugewonnenen Freundin ſeine Hand bietet und wo ſie durch raffinierte, übrigens echt franzöſiſche Liſt dem Geliebten das Kommando der italieniſchen Armee verſchafft. Aber nun werden auch dieſe ſtraff angeſponnenen Fäden durch die gräßlich klaffende Lücke erbarmungslos zerriſſen. Im vierten Akt iſt unglaublicherweiſe Napoleons Scheidung von Joſefine ſchon beſchloſſene Thatſache, und im fünften Akte erſcheint die Schickſalsfrau nur noch in rührſeliger Beleuchtung im Hintergrunde. Alſo gerade da, wo die eigentliche Seelenmalerei hätte einſetzen ſollen, da verwandeln ſich die leuchtenden Farben des Oelgemäldes in flüchtige Bleiſtiftſtriche! Das ſo kraftvoll Angefangene endet wie das bekannte Hornberger Schießen!

Nun war die ganze Idee mit der Schickſalsfrau in Wirklichkeit gar nicht durchzuführen. Ein Schickſal hat über Napoleon gewaltet; aber dieſes Schickſal verkörpert zu ſehen in jener koketten Pariſer Salondame, iſt an ſich ein unmöglicher Gedanke, wenn auch die geſchichtlichen Nachweiſe nicht längſt dargelegt hätten, wie ſehr ſchon Napoleon in Italien Grund hatte, der herzloſen Joſefine zu grollen. Und doch ließ Bleibtreu von dieſem unglücklichen Gedanken nicht ab bei mannigfachen Neubearbeitungen*).

Noch in der letzten Faſſung ſagt er: „Die wirkliche Joſefine durften wir nicht vorführen, dies frivole, ungebildete, oberflächliche Dämchen, dem nur eine gewiſſe Gutherzigkeit, blendende Liebenswürdigkeit und ſpäter zärtliche Anhänglichkeit an ihren Gebieter nicht abzuſprechen ſind. Wir brauchen die „edle“ Joſefine der Legende, um den Gegenſatz ihres ſchuldloſen Leidens zur Schuld des Uebermenſchen zu betonen“.

Dieſe Aeußerung verblüfft geradezu aus dem Munde eines Mannes, der ja gerade das ſtreng geſchichtliche Schauſpiel ſchaffen will. Und er braucht die Legende? Einen vollſtändigeren Beweis für die Unmöglichkeit des von Bleibtreu geplanten realiſtiſchen Geſchichtsſchauſpiels kann es doch wohl nicht geben — als dieſe Erklärung Bleibtreus ſelbſt.

Welch dramatiſche Charakteriſtik aber Bleibtreu entfalten kann, das beweiſe folgende Probe aus dem Schluß des zweiten Aufzugs:

8. Szene.

Murat (ſtürzt von links vor den Präſidententiſch. Im ſelben Augenblick erſcheint Bonaparte von rechts).

Viele Stimmen (durcheinander). Reden, reden!

Barras. Reden Sie!

Murat. Die Aufrührer, offenbar durch das lange Zögern des Konvents ermutigt, gehen zum direkten Angriff auf die Tuilerien über. Von allen Seiten ſtrömen die Heerhaufen der Empörer heran. Man ſchätzt ſie auf 40000. Alle Anzeichen ſprechen dafür, daß ſie den Konvent ſelbſt in den Tuilerien aufheben wollen.

(Großer Tumult hinter der Szene und auf den Gallerien.)

Viele Stimmen (durcheinander). Verrat! Wer rettet uns?

Gasparin. Bonaparte.

Bonaparte (mit ſtarker Stimme, um den Präſidententiſch herumtretend). Hier iſt er. — Zur That! Bürger Präſident, wieviel Geſchütz?

Barras. Wir haben 5000 Mann und —

Bonaparte (barſch). Ich frage nicht, was ich ſchon weiß; antworten Sie! Wieviel Kanonen? — Ah, Sie wiſſen nicht?

Barras. Die Truppen des Konvents —

Bonaparte. Dummes Zeug! Eine Revolte wirft man nicht mit Flinten nieder, ſondern mit Kartätſchen. (Sich umſchauend) .... Joachim Murat, ich rufe dich.

Murat (ſalutierend). Hier, mein General!

Bonaparte. Komm her! (Bei Seite zu ihm). Kennſt du den kürzeſten Weg nach der Ebene von Sablon?

*) Vgl. Der Zeitgenoſſe, Jhrg. I, Heft 3 u. 4 und Deutſche Dramaturgie, Organ der deutſchen Bühnengeſellſchaft, und endlich das Bühnenmanuſkript der Firma A. Entſch „Der Uebermenſch“, Charakterbild in fünf Akten von Karl Bleibtreu, Berlin 1896 dort die oben angeführten Stellen.

Murat. Gewiß, was ſoll ich dort?

Bonaparte. Vierzig Kanonen, die man den Terroriſten beim letzten Kampfe abnahm, ſtehen dort parkiert. Man ſcheint ſie vergeſſen zu haben. Sie ſind unſere ſicherſte Waffe.

Murat. Du denkſt an alles!

Bonaparte (ſchreibt auf ein Blatt ſeines Notizbuches). Nimm drei Schwadronen und bringe die Geſchütze ſo geheim als möglich hierher! (Man hört die Glocke zwölf ſchlagen.) Ah, Mitternacht! Wir haben noch ſechs Stunden bis Tagesanbruch. Alle fort!

Murat. Ich fliege!

Bonaparte. Halt, noch eins. (Mit feierlichem Ernſt.) Joachim Murat, ich habe ein Auge auf dich. Sei verſichert, daß mein Schickſal auch das deine ſein ſoll! Deine Carrière beginnt: — Bringſt du die Kanonen?

Murat (feſt). Ich bringe ſie! (Eilig ab.)

Barras (der wie die übrigen Bonaparte geſpannt beobachtet). Erlaube mir, Bürger General, welchen Auftrag gabſt du? —

Bonaparte (barſch). Das geht dich nichts an. — Ordonnanzen her! Raſch, raſch! Wird's bald? (Man hört den Ruf im Hintergrunde ſich fortpflanzen „Ordonnanzen“.) Hauptmann Duroc!

Duroc (ſalutierend). Meiſter!

Bonaparte. Ich übergebe dir das Kommando der Artillerie im Hofe der Tuilerien. Du ſtellſt ſofort eine Batterie gegenüber der Kirche St. Roche auf. Hier Ordre an die dort ſtehenden Infanterie-Offiziere. (Schreibt.) „Der Cul de Sac Dauphine, wo die Straße St. Honoré mündet, iſt ſtark mit Scharfſchützen zu beſetzen.“ (Mehrere Ordonnanzoffiziere erſcheinen an den Schranken.)

Carnot (dem eine Ordonnanz einen Zettel überreicht hat, erhebt ſich). Bürger, eine ſchlimme Nachricht. Die ganze Maſſe der Inſurgenten hat die Quais auf dem linken Ufer der Seine beſetzt. Andere Maſſen wälzen ſich auf dem andern Ufer durch die Straße l'Echelle heran. Sie wollen direkt den Konventsſaal attakieren.

(Allgemeiner Tumult im Hintergrunde: „Rette ſich, wer kann!“)

Eine Stimme. Heben wir die Sitzung auf!

Eine andere. Die Waffen niederlegen!

Eine dritte. Der Konvent ziehe ſich nach St. Cloud zurück.

(Barras läutet umſonſt mit der Glocke.)

Bonaparte (mit dem Fuße aufſtampfend). Eine Memme, wer das ſagt! — Leutnant Junot!

Junot (ſalutierend). Chef!

Bonaparte (ſchreibt). Hier Ordre an den Vorſteher des Zeughauſes! Man ſchaffe achthundert Gewehre in den Konvent, um ihn zu bewaffnen. Will ein Franzoſe ſeine Ehre bewahren, ſo verteidigt er ſie. Lieber ſterben, als den Tod fürchten!

(Junot ab, Pauſe.)

Joſefine (halblaut, begeiſtert). Beim Himmel, dieſer Mann iſt ſchön!

Gasparin. Bravo, Corſe!

(Allgemeines Bravo und Händeklatſchen).

Ein weiteres Geſchichtsdrama: „Weltgericht“ leitet Bleibtreu ein mit den Worten: „Die ganze Geſchichte der Revolution in fünf Bilder (Akte) zuſammenzudrängen, ohne je im Akt auch nur eine Verwandlung der Szene eintreten zu laſſen, wird man für ein unmögliches Kunſtſtück halten. Nun, dies Kunſtſtück iſt hier ſpielend gelöſt und zwar ohne dem Lauf der Ereigniſſe irgendwie Gewalt anzuthun“. — Das muß leider beſtritten werden! Der Grundſatz, die Szene niemals in einem Akt zu wechſeln, auf den Bleibtreu einen ſchwerverſtändlichen

Wert legt, hat vielmehr die innere Geſchloſſenheit auch dieſes Dramas arg geſchädigt. Um zunächſt in einer einheitlichen Szene ſämtliche Helden der Revolution dem Beſchauer vorführen zu können, wählt Bleibtreu zum Schauplatz „das Gaſtzimmer einer Taverne, am Karouſſelplatz, gegenüber den Tuilerien". Der Reihe nach lernen wir ſie hier alle kennen: vom Wirt Legendre, der den durchs Fenſter hinausſchießenden Sanskulotten die Büchſen lädt oder die Weingläſer füllt, bis hinauf zu Danton, Robespierre und Marat. Nacheinander treten ſie alle ein, werden mit Hochrufen von der Menge empfangen und erhalten in den Ausrufen des Volks ſozuſagen ihr Etikett angeknüpft, um ſich darauf ſelbſt ſofort mit ein paar Worten zu charakteriſieren.

Statt daß wir Zeugen des Sturmes auf die Tuilerien ſind, hören wir von ihm nur reden; an Stelle der großen weltgeſchichtlichen Handlung ſpinnt ſich epiſodenartig eine kleine Novelle an von einem gefangenen Ariſtokraten, deſſen Tochter die Begehrlichkeit des brutalen Danton erregt, während der Vater die Gunſt des Volksmannes verachtet. Dieſe kleine Novelle ſetzt ſich in den zweiten Akt fort, wo Danton ſich mit der widerſtrebenden Schönen in ſein Schlafzimmer einſchließt, Robespierre und ſein Jünger St. Juſt aus dieſem Grunde nicht vorgelaſſen werden, und dann ganz unvermittelt die Anklage gegen die Girondiſten und deren Gefangennahme hineinſpielt. Was aber die Girondiſten zu bedeuten haben, davon erfahren wir nichts. Im Zwiſchenakt werden ſie hinter den Couliſſen hingerichtet. Der dritte Akt zeigt uns in den Gartenanlagen der Tuilerien den verrückten Marat als bramarbaſierenden Volksredner, und kurze Zeit nachdem er abgegangen iſt, erfahren wir, daß er von einer gewiſſen Charlotte Corday ermordet worden iſt. Ganz unvorbereitet als hiſtoriſch trockene Notiz ſchneit dieſe Nachricht ſo herein. Gleich darauf wird Danton im Auftrage Robespierres von St. Juſt verhaftet. Ganz gelegentlich haben wir davon gehört, daß hinter den Couliſſen zwiſchen dem zweiten und dritten Akt auch der König hingerichtet worden iſt. Und ebenſo erfahren wir jetzt, daß hinter den Couliſſen in der Pauſe vom dritten zum vierten Akt Robespierre ſeinen berühmten Aufzug gehalten hat, wo er ſich als Hoherprieſter dem Volke dargeſtellt und den Glauben an ein höchſtes Weſen wieder eingeführt hat. Weitere Blutbefehle, die er giebt, reizen nun im vierten Akt die Menge, und die aufgeregte Seherin Theos prophezeit ihm ſchließlich in einer ungeheuren Apotheoſe die Alleinherrſchaft in Frankreich. In der Pauſe zum fünften Akt iſt wieder hinter den Couliſſen der Diktator ſchon geſtürzt, und wir ſehen die Direktoren der neuen Regierung nur noch die letzte aufräumende Blutarbeit verrichten und dann zum Champagnerfrühſtück taumeln. Trotz noch ſo liebevoller Auspinſelung einzelner Charaktere, wie Robespierre, bleibt alles Abſtraktion, faſt nichts klärt ſich zur Anſchauung heraus.

Unter dieſer unglaublich ſtarren Theorie von der einheitlichen Dekoration jedes Aktes leidet auch das folgende Drama Bleibtreus „Ein Fauſt der That", das den engliſchen Revolutionsführer Cromwell zum Helden hat.

Ja, die Charaktere Cromwells wie König Karls ſind fein angelegt; der König thöricht, eingebildet, aber voll männlichen Stolzes im Augenblick des Todes — ſein

Gegner klug, verſchlagen, unaufrichtig, aber zielbewußt und eine ſiegende Willensnatur. Aber im ganzen Stück wird ewig nur verhandelt und Politik getrieben, die ganze Vorgeſchichte der engliſchen Revolution wird als bekannt vorausgeſetzt, keiner der beiden Gegner erſcheint einmal in einer rein menſchlichen Situation. — Liebe, Freundſchaft, rein menſchliche Motive giebt's nicht in dem Stück, in dem die Frauen überhaupt fehlen (wie ſehr auch König Karl von ſeiner niemals auftretenden Gattin ſchwärmen mag) — und ſo iſt das Ganze in ſeiner abſtrakten Trockenheit nur ein Stück verklungener Kriegsgeſchichte ohne Intereſſe für die Gegenwart — es iſt das, was man eine „Haupt- und Staatsaktion" zu nennen pflegt.

So fehlt Bleibtreu denn der Blick für das eigentlich Dramatiſche in hohem Grade. Mochte er in ſeinem Drama „Harold der Sachſe" auch in bewußtem Gegenſatz zu Wildenbruch den verhängnisvollen Eidſchwur ſeines Helden größer auffaſſen — Bleibtreu läßt ihn mit Bewußtſein einen Meineid ſchwören ſeinem Vaterlande zu lieb — im Grunde genommen iſt das Stück bald lyriſch, bald epiſch. Trotzdem finden ſich große, ja manchmal genialiſche Anſätze zur Seelenmalerei hier wie im Renaiſſancedrama „Dämon", das in der Charakteriſtik Michel Angelos, Machiavellis und des Cäſar Borgia manches Bedeutende zeigt.

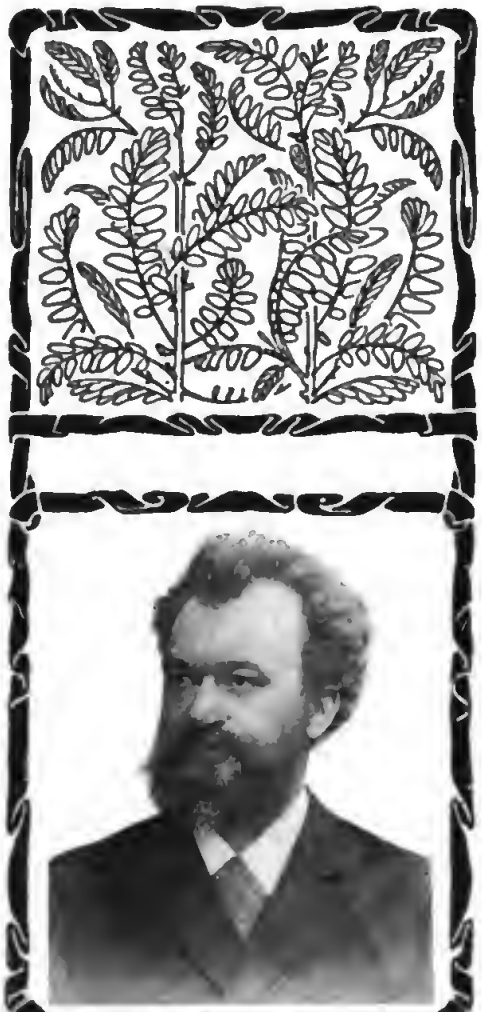
Auch die ſoziale Frage verſuchte Bleibtreu zu behandeln in dem Schauſpiel „Volk und Vaterland", das folgenden Inhalt hat: Eiſenhart, der Sohn eines großen Waffenfabrikanten, hat mit dem früheren Offizier Garnau einen Vertrag geſchloſſen, wonach er eine koloſſale Lieferung von Gewehren nach Chile dieſem zu einem feſten Termin zuzuſtellen hat. Da bricht ein Streik unter den Arbeitern aus, und Eiſenhart, der ſich ſchon durch Spielſchulden ruiniert hat, fürchtet, den Lieferungstermin nicht einhalten zu können. Da beſtürmt er ſeinen einſtigen Kindheitsgeſpielen und jetzigen Werkführer Reinhold Brand, er möge auf die Arbeiter einwirken. Brand iſt zwar kein Sozialiſt, doch ſteht er im Herzen auf Seiten der Arbeiter; aber da er die Schweſter ſeines jungen Chefs heimlich liebt, ſo verſpricht er, in der Verſammlung gegen den Streik zu ſprechen. Aber im Augenblicke, wo er das ausführen will, kommt ihm die unerhörte Nachricht zu, daß ſeine eigene Schweſter von dem jungen Eiſenhart verführt worden iſt. Nun ſpricht Brand wütend für den Streik und zwar in Gegenwart von Adele Eiſenhart, die ſich von dem ſonderbaren Baron Garnau in den Verſammlungsſaal hat führen laſſen. Sie verhindert einen perſönlichen Streit zwiſchen Brand und Garnau. Aber das Haus Eiſenhart ſcheint durch den Streik ruiniert. Da folgt eine eigentümliche Wendung. Garnau erklärt ſich bereit, den Lieferungsvertrag zu löſen und die Koſten ſelbſt zu tragen, wenn Adele Eiſenhart ſeine Braut wird. Und ſie willigt ein, um ihren Vater zu retten. Da bricht plötzlich der Krieg aus, und bei dieſer Gelegenheit beſtätigt ſich Brands Verdacht, daß Garnau ein Spion iſt und jene Waffenlieferung in Wahrheit nicht für Chile, ſondern für den Feind des Vaterlandes beſtimmt hatte. Natürlich wird Garnau verhaftet, ſeine Verlobung mit Adele gelöſt, und Brand erhält die Hand der wieder frei gewordenen Geliebten und wird obendrein Kompagnon in der Eiſenhartſchen Fabrik.

Leider kann man nicht zugeſtehen, daß die ſoziale Frage in dieſem Stücke in irgend einer tiefen Weiſe erfaßt wäre; ſie bildet hier nur ein Theatermotiv. Ja dieſer Brand, der aus rein perſönlichen Beweggründen, aus Liebe, Rache und Eiferſucht ſeine Stellung zur Streikfrage jeden Augenblick ändert, kann doch nicht als ein ſozialer Held gelten ſollen! Wie zwergenhaft klein erſcheint er etwa neben der großen Duldergeſtalt von Kretzers „Meiſter Timpe"! — Dem Inhalt nach iſt Bleibtreus „Volk und Vaterland" nur eine dramatiſierte Romanhandlung mit herkömmlichen Motiven, der ein großer techniſcher Fehler anhaftet: die ſpäte Aufklärung von Garnaus wahrem Charakter. Daß es aber der Bleibtreuſchen Arbeit nicht an hübſchen Einzelheiten fehlt, die hier und da den echten Dichter beweiſen, das wird gern zugeſtanden. — Soviel von den dramatiſchen Werken dieſes unerſchöpflich ſchaffenden Schriftſtellers! —

Er war aber keineswegs der einzige, der damals nach etwas völlig Neuem auf dramatiſchem Gebiete rang. Gleich ihm von größeren Bühnenerfolgen ausgeſchloſſen und doch unaufhörlich thätig war Heinrich Bulthaupt in Bremen (geb. am 26. Oktbr. 1849). Aus einer alten, ehrwürdigen Hanſaſtadt gebürtig, hatte er nach Vollendung ſeiner rechtswiſſenſchaftlichen Studien und nach längeren Reiſen im Orient, Griechenland und Italien zunächſt in ſeiner Heimatſtadt als Anwalt gewirkt und dann die Stellung eines Stadtbibliothekars erhalten. Unabläſſig hatte auch er Dramen veröffentlicht. Im Jahre 1870 hatte er mit „König Saul" begonnen und darauf „Die Arbeiter", „Gerold Wendel" und „Eine neue Welt" folgen laſſen. In der Vorrede zu dem „Verlorenen Sohn" ſagte er damals: „Worauf käme es denn nun aber an? Das dramatiſche Stoffgebiet müßte erweitert, der Dichter, wenn er ſeine Konflikte nicht ausſchließlich in dem Bereich des menſchlichen Herzens ſucht, an das Leben unſerer Tage verwieſen werden. Es gälte alſo, die geiſtige Strömung unſerer Zeit zu verſtehen, aufzuſpüren, ob uns unſer Jahrhundert keine dramatiſchen Stoffe geſchenkt, erratiſche Blöcke, wert behauen und geſtaltet zu werden. Und wenn es gelänge, ſie zu entdecken und zu bezwingen, dem müßte, ſo ſollte man denken, die Liebe oder doch die Aufmerkſamkeit des Publikums und derer, die nach modernen Stoffen ſchreien, von ſelbſt entgegenkommen? Es müßte, vielleicht, aber gerade das Gegenteil iſt wahr. Wehe dem Dichter, der es heutzutage wagen würde, ein ſoziales Drama wie „Kabale und Liebe" auf die Bühne zu bringen — ja, was rufe ich Wehe! man würde ihn gar nicht dazu kommen laſſen; hundert Rückſichten auf den Staat und die Geſellſchaft würden ihm die Pforte zum Theater verrammeln, und beſäße er zehnmal Schillers Genie. Und die „Räuber", würde man ſie ohne Verbot paſſieren laſſen? würden nicht einige kühne Wendungen im „Don Carlos" dem Rotſtift ohne Gnade zum Opfer fallen? Und gelänge es nun wirklich dem Dichter, ſolche gefährliche Konterbande hier und da einzuſchmuggeln — würde unſer Publikum willens ſein, die ernſteſten, die größeſten Konflikte dieſes Jahrhunderts auf dem Theater wieder zu ſehen, wie es das Publikum Schillers gethan, wie es die Fürſten des vorigen Jahrhunderts vornehm duldeten? Ich fürchte ſehr: nein! Es iſt nicht anders, der Ruf: modern, modern! iſt entweder eine Selbſttäuſchung oder eine

Lüge. Man will nicht den modernen Geiſt, man will nur das moderne Kleid, und in dieſem je mehr, je lieber geſellſchaftlichen Skandal. Man wendet ſich wohl auch einem Dramatiker wie Ibſen zu, der in ſeiner Darſtellung einiger Kardinalübel unſerer Zeit, der Nervenzerrüttung, der Halbheit, der ſozialen Lüge im engeren Sinne wirklich zum Träger modernen Geiſtes im Drama geworden iſt — aber man ſchenkte ihm dieſe Gunſt erſt dann, als ſeine Stoffe anfingen ſich zu zerſetzen, und der Dunſt des haut goût ihnen bei der Menge den abſcheulichen Reiz des „Senſationellen" gab. Daneben gefallen glänzende, ſtürmiſch bewegte Schaudramen, einerlei ob ſie ſich mit dem Leben und dem Geiſt dieſes Jahrhunderts berühren oder nicht, und ſelbſtverſtändlich iſt man allzeit gern bereit, ſich von einem großen Talent von der Bühne herab patriotiſch ſtimmen und erheben zu laſſen. Aber ſo gewiß das Moderne nicht im Tendenziöſen liegt, ſo gewiß hat man völlig tendenzloſen modernen Dramen den Gang über die Bretter erſchwert." Und er weiſt darauf hin, wie ſein Schauſpiel aus den Bauerkriegen „Gerold Wendel" unter Hinweis auf das Sozialiſtengeſetz und ſein Drama aus der Columbus-Zeit: „Eine neue Welt" unter Berufung auf den Kultur-Kampf vom Berliner Hoftheater abgelehnt wurde!

In der That — bei ſo unglaublicher Engherzigkeit war es alles Mögliche, daß es noch Dichter gab, die Höheres anzuſtreben wagten. Natürlich gab das auch manchem Pfau Gelegenheit, ſein Rad zu ſchlagen. So widmete Wilhelm Walloth ſein fünfaktiges Trauerſpiel „Gräfin Puſterla" an Karl Bleibtreu (Leipzig 1886). Mit geradezu lächerlicher Anmaßung ſchreibt der junge Verfaſſer,



Heinrich Bulthaupt

nachdem er seine sämtlichen Gönner aufgezählt hat, in der Vorrede: „In Frankreich würde dieses Stück sofort aufgeführt, gelobt, vielleicht gar bewundert werden, denn es ist (nach H. Laubes Ausspruch) effektvoll und bühnengerecht, in Deutschland hoffe ich kaum auf einen Achtungserfolg; wir sind keine Nation, die sich vom Bedeutenden und Großartigen hinreißen läßt ..." Und um ganz seine einsame Größe mitten in der deutschen Wüste zu kennzeichnen, schrieb der eitle Mensch auf den Titel als Motto folgende Verse von Platen: „Wenn auch einsam! Stimme geheim, o stimme Deinen bergstromähnlichen, echoreichen starken Gesang an!"

Man höre nun die „originelle" Erfindung: Herzog Lucchino Visconti von Mailand hat bisher die schöne Francesca Adorini geliebt, nun aber entflammt sein Herz für die junge bürgerliche Bianca, die soeben die Gattin des Grafen Pusterla wird. Bei Lessing hießen diese Figuren Prinz von Guastalla, Gräfin Orsina, Emilia Galotti und Graf Appiani. Man sieht, es stimmt ganz genau. Die großartige Aenderung nur, die Walloth mit Lessings berühmter Tragödie vorgenommen hat, besteht darin, daß bei Lessing ein schurkischer Minister Namens Marinelli die bösen Gelüste des Prinzen anschürt, während bei Walloth — o glorreicher Einfall! — die abgesetzte Geliebte selbst es ist, die den Fürsten antreibt, durch verbrecherische Mittel sich in den Besitz der neuen Geliebten zu setzen. — Natürlich endet Alles in Blut.

Da ist doch Franz Held auch als Dramatiker ein ganz anderer Mann; auch er ist ja ein Jünger Bleibtreus wie Walloth. Am Vorabende der französischen Revolution zeigt er in seinem „Fest auf der Bastille" dieser schrecklichen Festung weitläufige Gebäude; das Hotel des Gouverneurs, die Kaserne, die Wachtstube, die Wohnung des Hilfsmajors, das Domestikenzimmer, das Badekabinett u. s. w. werden der Reihe nach im Akte wirklich benutzt. An einem schönen Frühlingsnachmittag des Revolutionsjahres 1789 werden wir auf diesen Bastillenhof geführt und sehen dort ein buntes Leben und Treiben. Lakaien und Zimmerleute sind mit den Vorbereitungen zum morgigen Fest beim Gouverneur der Festung, Marquis de Launay, beschäftigt. Aber der benachbarte Tapetenfabrikant Réveillon kommt hilfeflehend herbeigelaufen, um Schutz für seine Fabrik zu erbitten, die bereits von Arbeiterunruhen bedroht wird. Dabei gehen die Vorbereitungen zum Fest weiter. Neue Lakaien werden angeworben. Darunter befindet sich auch Camille Thurioth, der diese Rolle nur spielen will, um auf solche Weise seinen in der Bastille eingeschlossenen Vater zu sehen. Während er seinen Dienst antritt, wird der gebrechliche Vater über den Hof geschleppt und mit Püffen mißhandelt. Bunt schlingen sich nun die Episoden durcheinander. Während die Gefangenen seufzen, wird für die schöne Gouverneursfrau das Badewasser dahergetragen. Aus Versehen gerät Camille in ihre Badezelle hinter den Coulissen, und wir erfahren später, daß dort im Herzen der lüsternen Frau Liebe zum schönen Lakai erwacht ist, während draußen auf dem Hofe ihr Mann einen Verrat seines Sohnes Paul entdeckt und ihn — seinen eigenen Sohn — zum Staatsgefangenen der Bastille macht. Alle diese mit scharfer Charakteristik

gezeichneten Episoden geben ein lebensvolles Bild von den grellen Gegensätzen im Bastillenhof — schade nur, daß sie sich durchaus nicht zum festen Bau einer dramatischen Handlung zusammenfügen! Das geschieht auch im zweiten Akt nicht. Mit großer Kühnheit ist hier wieder der bühnische Schauplatz eingerichtet. Man blickt ins Innere zweier Nachbarzellen hinein, in denen Vater und Mutter Thurioth Wand an Wand unmittelbar nebeneinander wohnen, ohne gegenseitig voneinander zu wissen. Sie unterhalten sich durch Klopfen an der Ofenröhre, ohne eine Ahnung zu haben, wer sie sind. Und draußen rauscht die lärmende Schar der Gäste des Gouverneurs die Treppe hinauf, um oben auf der Plattform, die der Beschauer noch über den beiden Zellen wahrnimmt, bei einem verschwenderischen Mahl und oberflächlichen Gesprächen ein Feuerwerk von königlicher Pracht zu bewundern. Daß dies ganze dreifache Neben- und Uebereinander — das lärmende Zechen der Gesellschaft und darunter das getrennt gefangene Ehepaar — bühnisch überhaupt zu einer einheitlichen Wirkung gebracht werden könnte, bezweifle ich stark. Auch ist der Schluß so unbefriedigend wie nur möglich. Camille Thurioth besticht einen der Schließer, ihm die Thür zu seines Vaters Zelle zu öffnen. Von seinem Lakaiendienst hinter dem Stuhl der in ihn verliebten Gouverneurin durch die eifersüchtige Ungnade des Gouverneurs befreit, eilt er die Treppe hinunter, kommt aber durch Verwechselung in die Zelle seiner Mutter, von deren Gefangenschaft er noch nichts weiß; und der Schrei des Erstaunens, den er ausstößt, alarmiert die Gesellschaft, die eben die Treppe hinuntersteigt. Sie ist nach dem lustigen Abend in Schrecken versetzt worden durch den leichtsinnigen Paul, der unter Bruch seines Ehrenworts seine Gefangenwohnung verlassen hat, um in der früheren Tracht des Henkers der Bastille die Gesellschaft zu überraschen. Von seinem Vater wird er dafür zur Zellengefangenschaft verurteilt. Auf der Treppe findet der Gouverneur den jungen Camille Thurioth, der aus der Zelle seiner Mutter vom Schließer noch rechtzeitig herausgestoßen worden ist, und droht ihm mit Gefangenschaft und Tod, während jener mit mahnendem Hinweis auf das herannahende Gericht der Weltrevolution antwortet. Das alles ist mit echten Wirklichkeitsfarben gewissermaßen in einem finstern Rembrandtton gemalt. Nur freilich — ein eigentliches Drama ist es nicht, und Held läßt sich durch Bleibtreus Dogma dazu verleiten, daß er drei räumlich durch Wand und Mauer getrennte Schauplätze dem Blick des Zuschauers lieber auf einmal zeigt — nur damit nicht innerhalb eines Aktes die Szene gewechselt werde!

Dem schnurgerade entgegengesetzten Prinzip huldigt ein anderer junger Schriftsteller, der damals mit einem Geschichtsdrama verheißungsvoll hervortrat, der Elsässer Fritz Lienhard (geboren zu Rothbach am 4. Oktober 1865). Natürlich sandte er seinem Schauspiel „Naphtali" die übliche revolutionäre Vorrede voraus: „Als ich mein vorliegendes Erstlingswerk niederschrieb, hatte ich noch wenig von der immer weiter um sich greifenden „Revolution der Litteratur" vernommen, und selbst das Bardengebrüll der „Blase schotengrüner Jungen", denen gegenüber ein billiges Geschimpfe jetzt Mode zu sein scheint, drang kaum in die Abgeschiedenheit meiner elsässischen Heimat. Nur das eine revolutionäre Element beherrschte

mich von jeher: ein angeborner Widerwille gegen Pathos und Schönrederei, Jambenpoesie und Theaterphrasen."

Von seinem geschichtlichen Stoffe aber meint er: „Greift nur in Euer eigen Herz: Ihr werdet finden, daß er gar zu nahe liegt!" — Richtig! Wie jeder historische große Stoff, wenn man ihn in Beziehung zur Gegenwart zu setzen weiß. Und das thut Lienhard, indem er gewissermaßen den Streit der Alten und der Jungen unter die „Ebräer" im alten Aegypten verpflanzt. Der ungestüme Thatendrang, der Ehrgeiz, die Liebe und alle sonstigen jugendlichen Eigenschaften verkörpern sich ihm zu seinem Helden Naphtali. Erfahrung, vorschauende Weisheit und besonnene Menschenbeherrschung machen für ihn die Gestalt des Moses aus.

Fritz Lienhard

Er ist der ewig sich gleich Bleibende, Naphtali aber der immer hin und her Flackernde. Jenen beherrscht der eine feste, heilige Wunsch, in selbstloser Treue sein Volk aus der Knechtschaft zu führen; diesen treibt eigentlich nur die Begier, sich selbst empor zu ringen, und darum schwankt er hin und her zwischen den Parteien und ist am Ende von allen verlassen, während jener wie ein Felsen im bewegten Meer am letzten Ende alle überragt. Naphtali, obwohl seiner Geburt und Ueberzeugung nach Ebräer, verkehrt gern mit den vornehmen jungen Aegyptern, aber an den heimischen Stamm fesselt ihn die Liebe zu seiner treuen Mirjam. Verhaßt aber ist ihm des Mose beständiges Mahnen zur Ruhe und Geduld.

Und er widerspricht dem mahnenden Weisen in erregter Volksversammlung. So kommt es zum voreiligen Aufstand, der blutig unterdrückt wird. Die jungen Rädelsführer werden eingekerkert und der Reihe nach hingerichtet, bis auf Naphtali selbst. Für diesen erwirkt Nitokris, des ägyptischen Feldhauptmanns Tochter, bei ihrem Vater Gnade — denn der junge Ebräer hat ihr einmal das Leben gerettet. Ja der Feldhauptmann bietet ihm sogar einen hohen Ehrenposten im ägyptischen Heer an, und Naphtali wird zum Verräter seines Vaterlandes. Ja — er wird auch zum Verräter seiner Liebe, denn schon liegt er in den Banden der üppigen Nitokris. Seine sanfte Mirjam hatte ihn niemals ganz befriedigt, weil sie dem ungestümen Drang seiner Sinne nicht nachgeben wollte. Nitokris thut's, und gerade darum wird sie ihm bald zuwider. In dem Augenblicke, wo der Würgengel des Herrn durch die Straßen der Stadt zieht, und wo Mose die Erlaubnis erhält, sein Volk zu sammeln und hinwegzuführen, da sieht Naphtali in reuevoller Verzweiflung in sich selbst den einzig Unwürdigen — voll Selbstverachtung. Vergebens

eilt er dem davongezogenen Volke und dem verfolgenden Pharao nach und sinkt jammernd an der Küste des Roten Meeres nieder. Und während von drüben die Heilsrufe der geretteten Seinen erschallen, stürzt er sich mit liebend ausgebreiteten Armen ins Meer. —

Es ist trotz Schwulst und Ueberfluß viel Kraft und Wahrheit, und vor allem hoher sittlicher Ernst in diesem Schauspiel. Auch ist es mit guter dramatischer Steigerung aufgebaut. Nur verfällt Lienhard in den entgegengesetzten Fehler als Bleibtreu. Er wechselt die Szene unnötig oft, er gefällt sich gerade darin und — in dem Streben, der natürlichen Entwickelung möglichst wenig Gewalt anzuthun — geht er wirkungsvollen Aktschlüssen geradezu geflissentlich aus dem Wege. Und in demselben Gegensatze steht die schwungvolle, ja oft glutvolle Sprache zu der absichtlich nüchternen Redeweise der Bleibtreuschen Schule.

Ja, das Dogma der Nüchternheit war in der jungen Generation durchaus noch nicht seßhaft geworden. Auch Detlev v. Liliencron war ja ein Kampfgenosse Conrads und Bleibtreus, und doch liebte er den dramatischen Vers, so namentlich in seinem Hohenstaufendrama „Der Trifels und Palermo" (Leipzig 1886). Der Held desselben ist Kaiser Heinrich VI., der grausam kraftvolle Sohn und Nachfolger des Rotbart. Mit großer Kraft ist der Charakter dieses mittelalterlichen Welteroberers, dieses am Cäsarenwahn erkrankten Uebermenschen gestaltet. Den Hauptinhalt des Stückes aber bildet seine Herzensgeschichte. Der Kaiser ist vermählt mit Konstanze, die ihm einst Sizilien zum Erbe eingebracht hat; aber nun mag er sie nicht mehr, und sein Herz verlangt nach Irene, der Erbin Griechenlands. Auf seiner heimischen Burg Trifels lernt er sie lieben, sie, die mit dem Grafen Philipp von Schwaben verlobt ist; und in der Hauptstadt Siziliens sieht er seine Gattin wieder, die er nicht mehr liebt. Wie seine Politik ihn hin und her treibt zwischen Trifels und Palermo, so schwankt sein Herz zwischen Irene und Konstanze, oder vielmehr — es schwankt wenig: schnell ist sein Entschluß gefaßt, Konstanzen abzuschütteln trotz ihrer Treue, und Irene an sich zu ketten trotz ihrer Weigerung. Wie zum Schluß die päpstliche Genehmigung nicht eintritt, will er mit keckem Gewaltstreich den Knoten durchhauen, aber seine Gattin Konstanze kommt ihm zuvor, indem sie gleichzeitig ihm und sich selbst Gift beibringt. — Aber es fehlt dem Ganzen sehr an dramatischer Technik. Gerade wenn eben eine starke Handlung eingesetzt hat, wird sie oft plötzlich durch Erzählung verwässert.

Ein wirklicher Dramatiker ist dagegen Julius Schultz, der sich C. G. Bruno nennt. Sein Erstlingsdrama war „Königssohn und Rebell" (Berlin 1887). Es bringt den Sohn und Nachfolger Heinrich VI., den zweiten Friedrich aus dem Stamm der Hohenstaufen, im Streit mit seinem Sohn Heinrich; doch in ganz merkwürdiger Weise ist hier Geschichte, Sage und eigene Phantasie durcheinander gewirbelt. Schultz ist zweifellos Realist, wenn er auch in Jamben schreibt, aber der Realismus der Geschichte ist ihm ganz gleichgültig. „Daß ich mir voll bewußt bin, wie weit ich von der Geschichte abgewichen, darüber wirst Du am klarsten sein; denn Du weißt, daß ich mich der Geschichte, wie keiner andern

Wiſſenſchaft, gewidmet habe.“ So berichtet er ſelbſt in einer kurzen Widmung an einen Freund. Und ſo hat er denn die ſagenhafte Perſon des Klingsohr aus dem mittelalterlichen Liede vom Wartburgkrieg und vom gleichfalls ſagenhaften Minneſänger Heinrich von Ofterdingen gleich an den Eingang ſeines Stückes geſtellt, obgleich er ſonſt der ſangumklungenen Wartburg ein faſt unheimlich realiſtiſches Gepräge gegeben hat. Den Landgrafen Hermann von Thüringen, hochberühmt im deutſchen Lied, faßt er als einen impotenten alten Mann auf, mit dem ſeine Gattin Eliſabeth darum wie eine Heilige leben muß, weil er Ehemannsrechte nicht auszuüben vermag. In ihrem Beichtvater Konrad von Marburg aber ſieht er einen perverſen Menſchen, der ſeine Luſt daran hat, den ſchönen Leib der Heiligen zu geißeln. Den jungen Prinzen Heinrich dagegen, Kaiſer Friedrichs Sohn, der in Wirklichkeit mit Margarethe von Babenberg vermählt war, läßt er unverheiratet ſein und zeigt ihn verliebt in die heilige Eliſabeth. Und ebenſo willkürlich geſtaltet er das Verhältnis der Kirche zu den einzelnen Perſonen um. Friedrich, der Freigeiſt, der in Dantes Hölle als Zweifler in einem glühenden Sarge ſchlummern muß — iſt ihm ein von den Pfaffen beherrſchter Schwächling!

Im übrigen wird das Drama von der Idee beherrſcht, daß der junge Heinrich den deutſchen Gedanken gegenüber den italieniſchen Träumereien ſeines Vaters vertritt. Aber nicht nur als Deutſcher ſteht Heinrich im Gegenſatz zu den übrigen — er iſt auch der Kraftmenſch, der feurige Jüngling, der das Recht der Liebe und Leidenſchaft vertritt; der Stürmer und Dränger, der das Philiſtertum verabſcheut. Trotz dieſer mancherlei Verwirrungen und Ueberladungen mit Motiven, die dem Stücke Klarheit und Spannung rauben, iſt es nicht ohne manchen Beweis jugendlichen Könnens. Aber von höchſtem Intereſſe iſt es als ein typiſches Beiſpiel aus der damaligen Gärungszeit: die der deutſchen Jugend angeborenen Jünglingsideale der Vaterlandsliebe und der Freundſchafts-Schwärmerei vermengen ſich mit der platten Alltagsweisheit der Naturaliſten, die eine Beherrſchung der ſinnlichen Triebe für feige männliche Schwäche hält und unter den Schleiern der Heiligen verkappte Dirnen ſucht! Und dieſen ganzen Kampf der alten und modernen Weltanſchauung läßt man am Hofe eines mittelalterlichen Hohenſtaufenkaiſers austoben.

Ja, die ſcheinbar abgethanen Hohenſtaufen ſchienen wieder recht in die Mode kommen zu ſollen. Trat doch eben jetzt ein älterer Dichter, den wir ſchon von der litterariſchen Revolution mit emporgehoben ſahen, mit einer ganzen Reihe von Hohenſtaufen-Dramen hervor: Martin Greif. Den alten Streit zwiſchen Rotbart und ſeinem welfiſchen Vetter, den Lindner früher ſchon in ſeinem „Stauf und Welf“ bearbeitet hatte, geſtaltete er zum Drama „Heinrich der Löwe“ (1886). Er ſieht hier in dem großen Staufer wieder den allzu italienfreundlichen Mann, dem der Welfe Heinrich als national empfindender Fürſt gegenüberſteht. Die Verſöhnung zwiſchen beiden bringt dann das Schauſpiel „Die Pfalz am Rhein“, das mit einem großen Reichstag unter Heinrich VI. beginnt und mit einer Vermählung des Löwenſohnes mit der Kaiſertochter endigt. Auch das Schickſal des letzten Hohenſtaufen noch behandelte Greif, belebt durch eine frei

erfundene Liebesgeſchichte in ſeinem Drama „Konradin" (1888). Dieſe dramatiſchen Arbeiten eines älteren Dichters, die abſichtlich nur geſtreift werden, zeigen deutlich, wie vielfach ſich die alte und neue Generation in jenen Jahren noch auf gemeinſamem Stoffgebiete begegneten. — Viel Aufſehen erregte damals auch Hans Pöhnl mit der Aufführung ſeines „Armen Heinrich" in München, die er mit den Worten einleitete: „Freilich können Männer von heutzutage aufſtehen und ein Begehren, welches von großem Selbſtgefühl Zeugnis ablegt, in alle vier Winde hinausrufen: Gebt uns den modernen Menſchen!!"

„Welchen? Den Großen oder den Kleinen? Etwa den Heldengreis, unſern Fritz, den großen Schweiger, den Kanonier von Miſſunde, oder ihn, den eiſernen Kanzler? O nein, ihr Erſcheinen würde auf der modernen Bühne Anſtoß erregen. Alſo den modernen kleinen Menſchen wollt ihr? Bekommt ihr denſelben nicht ſatt in euren vier Wänden?"

„Große Männer, große Geiſter und edle Seelen, konnten ſie am Uranfang aller Zeiten anders fühlen, denken und reden, als ſie fühlen, denken und reden werden um die Zeit der Götterdämmerung? Dietrich von Bern und der getreue Eckhard der Volksſage, ſie dachten nicht geringer als der Vater des Reiches von heutzutage und ſein getreuer Reichswardein. Der Menſch bleibt Menſch, ob er Dampfroſſe meiſtert, oder vom Saumtier geſchleppt wird, ob ihn Kienfackeln oder Glühlicht beleuchten, nur die Sinnesſchärfe des modernen Mannes könnte gelitten haben, da er perſönlich vom Kampf mit der ringsumgebenden Natur verſchont erſcheint. Auch das Schreckgeſpenſt der Romantik, ein längſt bekannter Teufel, von Schulmännern an die Wand gemalt, ſoll uns nicht ſchrecken; die rechte Volkspoeſie iſt von Romantik ſo weit entfernt, als der Schulbegriff ſogenannter Klaſſizität von echter Volkspoeſie ... Wer in Wahrheit ſchildert, was da war, der ſchildert, was da iſt und ſein wird, ohne von der Gegenwart beläſtigt zu werden .."

So gärte es bei alt und jung, mit oder ohne Schwulſt verlangte man nach Kraft und Größe auf der Bühne — aber ſoziale Fragen damit zu vereinigen, wie man es im Roman gethan — das vermochte man noch nicht. Wohl fehlte es nicht an Verſuchen dazu. Wir lernten Bleibtreus „Volk und Vaterland" bereits kennen; es iſt ſicherlich eine ſeiner unintereſſanteſten Arbeiten. Auch M. G. Conrad konnte in ſeinem Schauſpiel „Firma Goldberg", das er mit L. Wilfried zuſammen verfaßte, nicht viel von ſeiner Eigenart bieten.

John Henry Mackay gab ein Trauerſpiel „Anna Hermsdorff" heraus, deſſen Heldin gewiſſermaßen an ſozialen Verhältniſſen zu Grunde geht. Ihr Bräutigam, ein Buchhalter Namens Hermann Winter, hat einen Griff in die Geſchäftskaſſe gethan, um die Koſten für das Begräbnis einer verſtorbenen Schweſter decken zu können, und die Braut vermag die Schmach des Bräutigams nicht zu überleben und tötet ſich ſelbſt. Dieſer etwas gequälte Verſuch, die Armut zum Motiv einer Tragödie zu machen, ſcheiterte aber völlig an der geringen dramatiſchen Kraft des Verfaſſers und an ſeiner Unfähigkeit, lebensvolle Menſchen zu geſtalten.

Endlich gab auch Julius Hart ein ſoziales Schauſpiel heraus unter dem herausfordernden Titel „Der Sumpf" (Münſter 1886). Unter dem Sumpf

verſteht der Verfaſſer natürlich die Großſtadt Berlin. Der junge Maler Franz Rückert iſt dort moraliſch zu Grunde gegangen. Der alte Rückert, der in einer kleinen Stadt lebt, hat den Ehrgeiz, mit ſeinen Söhnen hoch hinaus zu wollen. Der ältere iſt ihm ſchon in einem Duell gefallen, und ſeinen jüngſten erwartet er nun aus Berlin zurück. In dem kleinen Heimatſtädtchen findet Franz auch eine Jugendfreundin wieder, die nicht unbegüterte Agnes — und er verlobt ſich mit ihr. Doch hat er die Rechnung ohne den „Sumpf" gemacht. Und dieſer naht ſich nun verderbendrohend in der Geſtalt der Timea Zurbaran. Unmöglich wie dieſer Name iſt auch der Charakter dieſer Abenteuerin mit phraſenhaften Romanredensarten. Mit ſolcher „Flammenſprache" reißt ſie den Schwankenden wieder zu ſich. Er verläßt Braut und Vater, um mit Timea nach Berlin zu gehen. Aber dort wird ſie ſeiner bald überdrüſſig und treibt ihn zu raſender Eiferſucht. Der Tod ſeines Vaters ruft ihn nochmals in ſeine Heimat zurück. Mit Thränen der Reue findet er ſeine Braut, die noch immer an ihm hängt. Racheſchnaubend eilt er wieder nach Berlin, nur noch von dem Gedanken beſeelt, daß Timea ſterben muß. Wie ſie ſich dem Gift entzieht, erſchießt er ſie. — So iſt das Stück nach dem alten Schema aufgebaut. Das längſt matt geſungene Lied von der unſchuldsreinen Braut und der dämoniſchen Verführerin iſt mit einigen Flittern aus der Rüſtkammer ſozialer Schlagworte behängt. Die Sprache iſt ſchwülſtig, und die Charaktere ſind Theaterfiguren nach herkömmlicher Schablone. Den Eindruck des Wirklichen hat man niemals.

Doch fehlte es auch nicht an Verſuchen, die modernen Strömungen in geſchichtlichem Gewande geradezu abzuſchildern. So kam Konrad Alberti auf den eigenartigen Gedanken, das Leben des Wiedertäufers Thomas Münzer in ſeinem Schauſpiel „Brot!" mit dem Schickſal des Sozialdemokraten Ferdinand Laſſalle zu verquicken und dieſe Doppelgeſtalt in die Bauernkriege zu verſetzen, die er aber eigentlich den modernen Sozialiſtenrevolten nachbildete. — Wie Laſſalle die Tochter des Miniſters v. Dönniges, ſo liebt Münzer hier das Töchterlein eines Ritters, deſſen Burg die Bauern erſtürmt haben. Aber, während Laſſalle im Zweikampf mit Rokovizza fiel, um eine Beleidigung zu rächen, die ihm der Vater ſeiner Geliebten zugefügt hatte, ſprengt hier Münzer verräteriſch aus der Entſcheidungsſchlacht davon und wird dafür von einem der Bauern getötet. Ohne auf tiefere Charakteriſtik oder dichteriſche Feinheit Anſpruch machen zu können, iſt das Schauſpiel von derb zugreifender Bühnenwirkung — aber eine Bühne nahm ſich ſeiner doch nicht an.

Den kühnſten Einfall hatte Wolfgang Kirchbach. Er ſpiegelte das große Menſchheitleid ſymboliſch in dem Schickſal der „Letzten Menſchen" (Dresden 1889). Er nimmt in ſeinem Drama mit dichteriſcher Freiheit an, daß unmittelbar vor der ſchrecklichen Vereiſung, die von den Naturforſchern der Erde prophezeit wird, noch einmal ein Strahl von Sonne und Liebe den Erdball mit ſeinen zertrümmerten Städten erwärmt, und, während Faune, Nymphen, Satyrn und Sirenen ſamt dem großen Pan ihr Unweſen treiben, erſcheint noch einmal ein letztes Menſchenpaar — Ahas und Eva — und in tief ergreifender Weiſe machen

sie, die sich für die ersten Menschen halten, noch einmal alle Wonne und Qual der Liebe durch. Auch sie sträuben sich gleich dem ersten Paar vergebens gegen die innige Vereinigung von Seele und Leib, aber wie sie endlich die schöne Feier der Hochzeit begehen wollen, erfahren sie das Furchtbare, daß sie die Letzten, die Todgeweihten sind. Aus Haß und Verzweiflung rettet sie endlich die große Entdeckung des Ahas:

„Laß dir die wunderbare Botschaft sagen:
Ein jeder Mensch in hingeschwund'nen Tagen
war seiner Art ein Erstling und ein Letzter,
ein erster Mensch und ein am Schluß gesetzter,
der jugendneu die Erdendinge schaute
und ewigalt zum Tode hier ergraute.
Er starb, das Leben löschte mit ihm aus,
und einsam blieb zurück das Erdenhaus.
Kein Anfang, ach, kein Ende! Ewig stille
wirkt in sich selbst ein ew'ger Gotteswille.

Und an dieser Erkenntnis stirbt jubelnd das Menschenpaar, die Geisterwelt und die Erde.

Aber diesem Drama, das viel Ausstattung erfordert, verschlossen sich ebenso wie den einfachsten Lebensbildern der Modernen hartnäckig und hartherzig die Bühnen.

Dieses Absperrungsverfahren hatte zur notwendigen Folge, daß mehr und mehr der Gedanke in den Köpfen der Dramatiker auftauchte, sich selbst ihre eigenen Bühnen zu schaffen. So hatte Hans Herrig schon 1886 mit seiner Flugschrift „Luxustheater und Volksbühne" eine mächtige Anregung gegeben zu Aufführungen, bei denen schlichte Bürgersleute selbst sogenannte Festspiele zur Darstellung brachten. Das im November 1889 zu Worms von March erbaute und mit Herrigs „Drei Jahrhunderte am Rhein" eröffnete erste Volksfestspielhaus war ein weithin sichtbarer Protest gegen die philisterhaft erstarrten Kunsttheater. Mochten die gelehrten Kritiker gegen eine solche „Herabwürdigung" der Kunst schreiben, soviel sie Lust hatten: die Bewegung griff um sich und wuchs von Jahr zu Jahr.

Der Gedanke also, das Liebhabertheater litterarischen Zwecken dienstbar zu machen, war hier schon mit Glück verwertet. Auch in Berliner junglitterarischen Kreisen war schon in loser Verbindung mit dem Verein „Durch" ein solcher Versuch gemacht worden, doch ohne Erfolg. Nun aber sollte sich ein ähnlicher Plan verwirklichen.

Drittes Kapitel.

Die Gründung der Freien Bühne.

„Es war im März dieses Jahres, als ich auf einen Sonntag Vormittag in eine hiesige Weinstube geladen wurde, um über die Stiftung einer „Freien Bühne" zu beraten. Ich bekenne, daß ich der Aufforderung mehr aus Wißbegierde, als aus Begeisterung folgte, denn ich war mir der ungeheuren Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens bewußt. Es fanden sich acht oder

Theodor Wolff

nenn Herren zuſammen. Außer unſerm bewährten Schatzmeiſter und einem mir bis dahin unbekannt gebliebenen Theatergehilfen traf ich lauter Berufsgenoſſen: Journaliſten, welche für Tagesblätter oder Wochenſchriften über Litteratur und dramatiſche Kunſt kritiſch ſchreiben. Als ich an den Einladenden die Frage richtete, worum es ſich handle und ob man uns beſtimmt formulierte Vorſchläge unterbreiten könne, erhielt ich keine entſcheidenden Antworten; die Diskuſſion drohte ſich zu verzetteln. Anderſeits ſcheute man ſich, die litterariſchen Prinzipienfragen in den Mittelpunkt zu rücken, weil dieſe jedes praktiſche und faktiſche Ergebnis verzogert oder verhindert hätten.

Da man doch einmal in allen Theaterangelegenheiten immer gleich nach Paris ſchielt, ſo verwies man zumeiſt auf das Muſter des dortigen Théâtre libre, wo Tolſtoi's „Macht der Finſternis" und ähnliche litterariſche Ungewohnlichkeiten zur Aufführung verſucht worden waren. Auf einen grundlegenden Unterſchied jedoch wurde ſchon damals nachdrücklich hingewieſen. Das Théâtre libre iſt das Geſchäftsunternehmen eines ſpekulativen Kopfes; die „Freie Bühne" ſollte rein künſtleriſchen Zwecken dienen. Was ſie erwirbt, ſollte für dieſe Zwecke ausgegeben werden. Hierin, glaube ich, waren alle damals einig, und dabei iſt es auch geblieben.

An jenem Weintiſch ergab ſich bald die Notwendigkeit, die zwangloſe Unterredung an eine Art parlamentariſche Form zu binden, und auf Vorſchlag eines der Eingeladenen wurde die Leitung der Debatte dem anweſenden Dr. Otto Brahm vertraut. Man kam jetzt bald zu dem Entſchluß, in einer Aufforderung dem kunſtſinnigen Publikum Berlins Zweck und Plan der „Freien Bühne" mitzuteilen.

Maximilian Harden

Was waren Zweck und Plan? Der Entwurf zur Aufforderung, den wir noch am ſelben Tage abfaßten, der dann in vielen Exemplaren verbreitet wurde, deutet es an: „Uns vereinigt der Zweck, unabhängig von dem Betriebe der beſtehenden Theater und ohne mit dieſen in einen Wettkampf einzutreten, eine Bühne zu begründen, welche frei iſt von den Rückſichten auf Theaterzenſur und Gelderwerb. Es ſollen während des Theaterjahres in einem der erſten Berliner Schauſpielhäuſer etwa zehn Aufführungen moderner Dramen von hervorragendem Intereſſe ſtattfinden, welche den ſtändigen Bühnen ihrem Weſen nach ſchwerer zugänglich ſind. Sowohl in der Auswahl der dramatiſchen Werke, als auch in ihrer ſchauſpieleriſchen Darſtellung ſollen die Ziele einer der Schablone und dem Virtuoſentum abgewandten lebendigen Kunſt angeſtrebt werden."

Dies war der Zweck; es fragte ſich, durch welches Mittel er zu erreichen ſei. Das Bedürfnis der Zenſurfreiheit wies den Weg. Es durfte

auf die geplanten Vorſtellungen kein öffentliches Abonnement ausgeboten werden, ſondern es mußte ſich ein Verein zuſammenſchließen, innerhalb deſſen die Aufführungen vor ſich gehen konnten. Dieſer Verein brauchte, wie jeder andere, einen Vorſtand, und über die Zuſammenſetzung dieſes Vorſtandes, beſonders über die Zahl ſeiner Angehörigen kam es in einer zweiten Beſprechung zu lebhafter Meinungsverſchiedenheit. Einig aber war man darin, daß an der Spitze des Vorſtandes eine litterariſche Perſönlichkeit zu ſtehen hatte. Sodann ſah man die Notwendigkeit eines Rechtsbeiſtandes ein. Endlich wurde ein Geſchäftsmann als Schatzmeiſter für unentbehrlich erachtet.

Mit dieſen drei Männern gab ſich die Mehrheit der Anweſenden zufrieden. Gewählt wurde zum Vorſitzenden Herr Dr. Beahm, zum Rechtsbeiſtand Herr Rechtsanwalt Jonas und zum Schatzmeiſter der Kgl. Schwediſche Hofbuchhändler Herr S. Fiſchee."

So berichtete Paul Schlenther in ſeiner Broſchüre: „Wozu der Lärm, Geneſis der freien Bühne" (Berlin 1889) über eine Verſammlung, zu der ihn die beiden jungen Berliner Schriftſteller Theodor Wolff und Maximilian Harden eingeladen hatten. Brahms Herrſchaft begann damit, daß der ganzen großen Maſſe der Vereinsmitglieder als „außerordentlichen" jedes andere Recht genommen wurde als das: Beiträge zu zahlen. Innerhalb der Neune aber, die er als ordentliche Mitglieder neben ſich dulden mußte, wurde jeder Widerſpruch beſeitigt, und daher mußten ſelbſt die beiden Urheber der Idee endlich weichen. Schlenther aber hatte ſpäter das Amt, in jener ſo eben von mir zitierten Flugſchrift alles das zu erklären und gut zu heißen. Und wie wegwerfend ſpricht er von den Hinausgedrängten, nicht einmal ihre Namen giebt er an. Harden nennt er in ſeiner hochfahrenden Weiſe einen „journaliſtiſchen ehemaligen Schauſpieler". Zwei Jahre ſpäter kannte ganz Deutſchland

Otto Brahm

Paul Schlenther

Maximilian Harden als einen der glänzendſten Stiliſten im geſamten Journalismus, und Herr Schlenther war noch immer nichts weiter als der witzelnde Nacheiferer Otto Brahms.

Nachdem dieſer ſich ſo die Bahn frei gemacht hatte, trat er mit ſeinem Programm hervor und dies lautete, wenn man es in ein einziges Wort zuſammenfaſſen ſoll: Ausland! — Acht Vorſtellungsabende ſtanden dem Verein im Winter zur Verfügung. Eine recht kleine Zahl im Verhältnis zu der großen Maſſe von Dramen, die ihrer Aufführung harrten. Nur in großen Strichen habe ich vorhin eine Anzahl derer zu ſchildern verſucht, die bereits im Druck vorlagen, und habe die Klagerufe einiger Autoren erwähnt. Hatten denn Männer wie Bulthaupt und Bleibtreu nicht wenigſtens ein Anrecht darauf erworben, daß eine Verſuchsbühne einmal nur eben einen Verſuch mit ihnen mache!? Schon damit ſie daraus ihre Fehler erſehen und ſich künſtleriſch weiter entwickeln könnten? Aber was ging das Herrn Brahm an? — Und ſo verteilte er — ſo unglaublich das klingen mag — von den acht Abenden fünf auf Ausländer und zwar auf lauter bekannte Größen. Am erſten Abend ſollten Ibſens „Geſpenſter" wiederholt werden. Warum denn nicht ein anderes Werk von Ibſen? Auf meine Frage, warum nicht Ibſens „Brand" gewählt ſei, dieſe wunderbar ergreifende Charaktertragödie — antwortete er mir mit dem billigen Wortwitz: Wenn wir gleich anfangs Brand im Theater haben, kaufen die Leute nur noch Eckplätze! — Nun, wenn man auch die Geſpenſteraufführung als vorausgeſchicktes Programm zugeſtehen mag, warum mußte dann der längſt berühmte zweite Norweger Bjørnſon folgen? Warum der Däne Strindberg?

Paul Jonas

Warum die längſt veralteten franzöſiſchen Brüder Goncourt? Warum der Ruſſe Tolſtoj? — Warum? Weil es Brahm nicht darauf ankam, verkannten deutſchen Poeten aufzuhelfen, ſondern darauf: der deutſchen Litteratur ſeinen eigenen Geſchmack aufzuzwängen, und dieſer Gedanke hieß: Naturalismus! Darum ſollte aus aller Herren Länder der Naturalismus zu Hauf geſchleppt werden. Dichter, die nie Naturaliſten geweſen ſind, wie der Ideengrübler Ibſen und der Religionsneuerer Tolſtoj, mußten durch geſchickte Auswahl ihrer Werke mit dieſer neueſten Modemarke abgeſtempelt werden, und nun ſollte vor dieſer ganzen Galerie ausländiſcher ſogenannter Naturaliſten Jungdeutſchland beſchämt ſtehen und ſich vornehmen, jetzt endlich auch naturaliſtiſch zu werden. Dabei ſaßen ſonderbarerweiſe unter den „Neunen“ auch die ſonſt ſo idealiſtiſchen Brüder Hart und der Humoriſt Stettenheim, der ſtatt Harden und Wolff eintrat mit Mauthner. Dieſer ward dafür gewonnen, die Henriette Maréchall der Brüder Goncourt zu überſetzen, die im Jahre 1865 in Paris mit Pauken und Trompeten durchgefallen war, und die in ihrem aus lauter unmöglichen Zufälligkeiten zuſammengeſetzten Handlungsbau alles andere eher iſt als naturwahr! Aber ſie behandelt ein ſexuelles Problem, und auch das iſt ein Kennzeichen des Brahmſchen Programms und aller dieſer von ihm ausgewählten fünf Auslandsſtücke. — Und endlich war ein gemeinſamer Zug der fünf Dramen der, daß ſie alle nur moderne Stoffe behandelten. Daß Ibſen ſeine größten Dramen in hiſtoriſchem Gewande ſchrieb, daß Björnſon ſeinen nationalen Ruhm ſeiner Siegurd-Tragödie verdankt, daß er eine Maria Stuart und ähnliches geſchaffen, das verſchwieg man. Von all den harrenden jungen deutſchen Dramatikern aber ward — keiner zur Aufführung zugelaſſen. Nicht ein einziger! Vielmehr wurden nur für zwei Abende deutſche

Julius Stettenheim

Fritz Mauthner

Dramen beſtimmt und zwar von längſt bekannten älteren. Von dem trefflichen öſterreichiſchen Volksdramatiker Anzengruber das „Vierte Gebot“ und von Fitger, dem genialen Dichter der „Hexe“, das ungeniale Revolutionsſchauſpiel „Von Gottes Gnaden“. — Beides recht intereſſant, aber ſowohl Anzengruber wie Fitger hatte man vor der „freien Bühne“ gekannt. Sollte nun die neue Probebühne nicht einen neuen Namen in die Welt einführen? Doch! In letzter Stunde meldete ſich ein junger Dramatiker, der in ſeinem Erſtlingsſchauſpiel ein neues Kunſtprinzip vertrat, das freilich nicht von ihm ſelbſt herrührte. Und nachdem die „Freie Bühne“ an einem Sonntag Vormittag in den gemieteten Räumen des Leſſingtheaters programmäßig mit der Aufführung von Ibſens „Geſpenſtern“ begonnen hatte, da gehörte ihr zweiter Abend bereits jenem neuen Manne und dem von ihm vertretenen Kunſtprinzip. Ehe wir aber dieſe Aufführung kennen lernen, müſſen wir erſt jenes neue Kunſtprinzip und ſeinen Erfinder betrachten und dann den Entwickelungsgang des jungen Dichters, der ſein Stück danach verfaßte.

Viertes Kapitel.

Das neue Kunſtgeſetz wird entdeckt.

Während all des eifrigen Strebens ringsumher hatte Arno Holz, wie es ſchien, ſich ganz zurückgezogen in ſein Inneres; daß er an dem Wendepunkt ſeines Schaffens ſtehe, hatten wir ſchon vier Jahre zuvor in den Kreiſen der jungen Genoſſen vermutet. Ich hatte ihn damals in ſeiner Einſiedlerwohnung im Dorfe Niederſchönhauſen im Norden von Berlin aufgeſucht. Doch hatte eine innerliche Annäherung nicht ſtattgefunden. Dann ging er auf Reiſen, und ſpäter hörte man, daß er wieder in ſeiner Dorfwohnung ſitze und ſich damit beſchäftige, den „konſequenten Naturalismus“ zu entdecken. Von dieſer Entdeckung ſollte die Welt bald genug hören. Den ganzen rätſelhaften Vorgang aber, wie aus dem für Menſchheitsideale glühenden, liederfrohen, in Gedankenfülle und Klangſchönheit ſchwelgenden Dichterjüngling ein grämlicher, ſpintiſierender, tüftelnder Grübler geworden war, — dieſen ſonderbarſten Entwickelungsgang, den vielleicht jemals die Lebensgeſchichte eines hochbegabten Dichters aufzuweiſen hatte — er hat ihn ſelber zwei Jahre ſpäter in einem ebenſo merkwürdigen Buche niedergelegt, das den trockenen Titel führt: „Die Kunſt, ihr Weſen und ihre Geſetze“ (Berlin 1891),

das aber in Wahrheit eine Schilderung ſeines Seelenlebens in dieſen Jahren iſt — ergreifend, ja rührend für jeden, der da weiß, welche gewaltige Dichterkraft ſich hier in ſchweren inneren Geiſteskämpfen nutzlos zerrieben hat. Bedeutungsvoll für die weitere Entwickelung der ganzen litterariſchen Revolution aber wurde dieſes innere Ringen: denn wir werden bald ſehen, wie das, was Arno Holz einſam in ſeinem Grüblerſtübchen ſich ertüftelt hatte, wie eine neue Offenbarung in die Seele eines andern jungen Ringers ſtrahlte, der dann bald der letzte und gewaltigſte Machthaber der litterariſchen Revolution werden ſollte. So decken wir denn die geheimſten inneren Zuſammenhänge dieſes Abſchnitts unſerer Geiſtesgeſchichte auf, wenn wir uns in die damaligen Seelenqualen von Arno Holz verſetzen, die für ſo viele der Erſten unter den damaligen Jüngſten typiſch waren. Er ſelbſt erzählt uns:

„Es war auf einer Reiſe in den Hundstagen geweſen nach meiner Heimat, die ich ſchon ſeit zehn Jahren nicht geſehen hatte. Die letzte Poſtſtation war erreicht, von da holte mich ein kleines Wägelchen ab, das ſehr ſchön nach Teer und Leder roch und mir noch ſehr gut bekannt war. Es hatte uns Jungens früher immer zu den Ferien abgeholt. Und während es ſich nun von dem Kruge aus, wo es gehalten hatte, ſchon in Bewegung ſetzen wollte, und die beiden Braunen davor gerade anzogen, reichte mir der Wirt, der zugleich der Poſtmeiſter des Dörfchens war, noch ſchnell ein Paketchen nach, das ſchon mehrere Tage hier in aller Stille auf mich gewartet hatte und nun doch um ein Haar faſt vergeſſen worden wäre. Mein Herz ſchlug, als ich es zwiſchen den Fingern fühlte. Ich wußte genau, was in ihm drin war. Schweizer Marken, mit denen es beklebt war, hatten mir bereits alles verraten. Und während es nun ſtuckernd die Dorfſtraße hinunterging und die Hunde aus den Höfen her bellten und die Kinder auf Spitzzehen hinter den Zäunen ſtanden, verbrannt und flachshaarig, und die Finger in den ſchmutzigen Mäulern und die meiſten nur im Hemde und barfuß, und über Allem die Sonne ſchien: ſaß ich da, das kleine zierliche Rechteckchen da vor mir auf den Knieen, kreuzvergnügt und dabei doch vor Ungeduld faſt vergehend, daß die letzten Strohdächer hinter uns verſchwänden und wir erſt wieder zwiſchen den gelben Kornfeldern wären. Denn ich hätte meinen Kopf drauf gelaſſen: hinter dieſem kleinen grauen Pappumſchlag verbarg ſich abſolut nichts andres, als das erſte Exemplar meines erſten „Werkchens"! Was ich früher bereits geſchrieben hatte, „rechnete" ich nicht. Und es wäre mir geradezu wie eine Art „Entweihung" vorgekommen, wenn ich es nun hier, mitten zwiſchen den kakelnden Hühnern, enthüllt hätte und nicht draußen, wo der Himmel hoch oben voller Lerchen hing und von den Wegründern her die roten Klatſchroſen grüßten und aus der Ferne die Wälder. Ich war damals eben noch ſehr, ſehr jung. ... Endlich! die Bindfaden waren zu feſt verknotet, ich zerſchnitt ſie. Hurra, da lag es, „Das Buch der Zeit! Lieder eines Modernen. Zürich." Sauber gedruckt, mit rotem Titel und auf ſchönem, wunderſchönem, gelbweißem Papier."

Doch war ſpäter der erhoffte ſtürmiſche Erfolg ausgeblieben, wenn gleich die kritiſche Anerkennung nicht fehlte. Scherr, der „Alte vom Zürichberg", dem Holz das Werk widmete, hatte zur Antwort geſchrieben: „Das Buch ſteht in Gehalt und Form hoch über den gewöhnlichen Tageserſcheinungen." Und Graf Schack hatte gar geäußert: „Keine andere in den letzten Jahren erſchienene lyriſche Sammlung hat einen gleich großen Eindruck auf mich gemacht."*)

Der junge Dichter aber zerbrach ſich den Kopf, warum das Buch nicht eingeſchlagen und mehrere Auflagen erlebt hätte, und kam endlich auf den Gedanken:

*) Die Urteile ſind angedruckt in Holz und Schlaf, Familie Selicke Berlin, 1890.

„Hatten meine Freunde, die den Vers für die überwundene Form einer überwundenen Epoche erklärten, recht? War ich ins Verkehrte getappt? Hatte ich eine Handvoll Glühwürmer fälſchlich für einen Himmel von Sternen angeſehen? Hatte ich die Poſaunen von Jericho gehört, wo nur ein Grasmückenkonzert war? Und mußte ich nun, um meiner Zeit, die ich liebte und der mein ganzes Herz gehörte, gerecht zu werden, um ihr nicht gar zu ſehr hinterdrein zu tappen, von neuem anfangen? Von der Pike wieder auf?"

Damit begann eine Schwäche ſeines Charakters ſich zu zeigen, jene Schwäche, die bald ſo typiſch werden ſollte für den größten Teil der jungen Generation. Holz hätte von der äſthetiſchen Betrachtungsweiſe, der er ſich nun zuwendete, vor allen Dingen lernen ſollen, daß alle Großen in der Kunſt und im Geiſtesleben ihrer Zeit trotzig gegenüberſtehen und ſie in die Bahnen ihres eigenen Denkens zu lenken ſuchen. Goethe hat mit ſeinem „Götz von Berlichingen" und mit ſeinem „Werther" die Epoche der Ritterſtücke und Thränenromane für Deutſchland geſchaffen, und während die andern kamen, um das hundertfach nachzuahmen, eilte er, ſeinen Zeitgenoſſen wieder unverſtändlich, ſeinen neuen klaſſiſchen Zielen zu. Das deutlichſte Beiſpiel dafür, daß der wirklich Große ſeiner Zeit eben nicht knechtiſch dient, hatten gerade vor der jüngſtdeutſchen Revolution Schopenhauer, der Philoſoph, und Wagner, der Tondichter, gegeben, die jahrzehntelang abſeits von aller Zeitrichtung auf ihrem eigenen Standpunkte beharrt und das Gegenteil der Mode und des Zeitgeſchmacks mit Heldenmut vertraten, bis ſie in ihrem Alter die wunderbare Ernte ſolch überzeugungsvollen Mannestrotzes einheimſten, indem ſie als Greiſe mit dem endlichen Durchbruch ihrer ſtillen großen Gedanken wie Könige die Welt beherrſchten. Wie klein erſcheint neben ihnen der Poet, der beim mangelnden äußeren Erfolge ſeines Liederbuches ſcheu umherblickt mit der bangen Frage: Ich darf wohl keine Verſe mehr machen?

Und nun folgt ſehr charakteriſtiſch eine Unterhaltung am Biertiſch, wo ihn die Freunde necken:

„Verſe thun's heut freilich nicht:
Proſa, Freundchen, platte Proſa."

Dieſer Spott der Freunde wandelte ſich aber in der raſtlos arbeitenden Seele des jungen Dichters in bittern Ernſt. „Alles in mir war in Trümmer gegangen, und doch verrann kaum eine Woche, in der nicht irgend noch etwas nachſtürzte. Und was das Sonderbarſte dabei war, das Tollſte, ich empfand darüber jedesmal noch ſo eine Art zorniger Freude, etwas wie eine Genugthuung." Er fing an mit Hohn auf ſeine frühere Dichterperiode zurückzublicken und ſchildert ſie ſpöttiſch und ſchon mit merklichem Anſtrich von Blaſiertheit. Ja, er wandte ironiſch auf ſich ein Wort an, das er einſt für einen geplanten Romanhelden erſonnen hatte: „Die Sonne ſchien ihm Lieder ins Herz, und der Regen tropfte ihm Melodien ins Ohr." — Und nun ſollte es mit vollen Segeln in das Land der Proſa hineingehen.

Im Winter ſaß er in jenem Häuschen am Waldrande und begann einen Roman, der „Goldene Zeiten" heißen und mit Kindheitserinnerungen des Helden

beginnen sollte, der gern von Holland träumte: „In Holland mußten die Paradiesvögel entschieden schöner pfeifen und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen." — Als Holz diese letzten Worte geschrieben hatte, gefielen sie ihm so besonders gut, daß er aufstand und die Feder weglegte: „Und plötzlich, mir selbst zur Ueberraschung, weil ich mich sonst, in ähnlichen Fällen, noch nie danach gefragt hatte, stutzte ich und fragte ich mich: warum?"

Man merkt deutlich, wie ihm in diesem Augenblicke der letzte Rest von künstlerischer Naivetät verloren ging. Von jetzt an wird er zum Grübler über dieses Warum: „Und ich sagte mir, und das ließ mich auf einen Augenblick meinen ganzen Roman vergessen und meine Pfeife abermals ausgehn, wenn ich dahinter käme, befände ich mich überhaupt erst in vollem Besitze meines Handwerkszeuges . . ."

So legte denn der Dichter seine Dichtung beiseite und wurde zum ästhetischen Grübler:

„Ich wurde Stammgast in der Kgl. Bibliothek. Die Gelehrsamkeit, sagte ich mir, ist der Grützberg, und durch den mußt du dich nun durchfressen. Dann kommst du in das gelobte Schlaraffenland, wo die Knödelbeete und die Leberwurstbäume auch für die Poeten wachsen, und die Weisheiten werden dir immer nur so gebraten in den Mund fliegen."

Aber natürlich betrog ihn diese Hoffnung. Und so warf er denn mit dem erwachenden Frühling die Bücher wieder beiseite und floh hinaus ins weite Land. Holland, das ihm nun plötzlich so bedeutungsvoll geworden, war sein Ziel. Zu seinem großen Aerger traten ihm auf seiner Fahrt durch die Nordsee schöne Verse über die Lippen:

„Und ich war doch schon so köstlich naiv gewesen, mir einzubilden, ich hätte es mir nachgerade „abgewöhnt".

Größerer Enttäuschung ging er in Holland entgegen, eilte weiter nach Paris und studierte dort Zolas theoretische Schriften. Aber er fühlte sich auch hier zum Widerspruch gereizt, namentlich, wenn jener behauptet, der Roman müßte dem Experimente eines Chemikers gleichen, der zwei Stoffe sich miteinander vereinigen läßt. Holz meint:

„Jene Vereinigung der beiden Stoffe des Chemikers, wo geht sie vor sich? In seiner Handfläche, in seinem Porzellannäpfchen, in seiner Retorte. Also jedenfalls in der Realität. Und die Vereinigung der beiden Stoffe des Dichters? Doch wohl nur in seinem Hirn, in seiner Phantasie, also jedenfalls nicht in der Realität. Und ist es nicht gerade das Wesen des Experiments, daß es nur in dieser und ausschließlich in dieser vor sich geht?"

Es ließe sich hier Herrn Arno Holz manches entgegnen. Für jemanden, der vollständig auf einem materialistischen Standpunkt steht, ist ja auch die Welt der Gedanken und der Phantasie etwas Materielles. Und schließlich — was ist denn überhaupt nicht in der Realität? Ist doch auch das Eingebildete, ja die bewußte Lüge selbst eine Realität, sonst würde sie doch überhaupt nicht vorhanden sein.

Aber wir wollen den Herren Taine, Zola und Holz gar nicht in dies Gebiet grauester Theorie folgen, wo man vor lauter Nachdenken über die Realität schließlich die Realität selbst unter den Füßen verliert. Genug, daß wir von Arno Holz selbst erfahren, daß seine „schöne Wanderlust ins Blaue" jetzt verblaßte, daß er

ſich im nächſten Sommer wieder in ſeinem Dorfhäuschen fand, und daß es mit dem urſprünglichen Dichten bei ihm vorbei war. Und dieſer Vorgang in ſeiner Seele iſt ſo charakteriſtiſch für die damalige Jugend, daß wir ihn ſelbſt deutlich als Studienobjekt ins Auge faſſen und in ſeinen ehrlichen Selbſtbekenntniſſen eines der allerintereſſanteſten „documents humains" erblicken müſſen:

„Das Problem, dem nachklettern zu wollen ich nun einmal leichtſinnig genug geweſen, zwang mich unerbittlich wieder in meinen Käfig zurück. ... Und das war mir ſehr fatal; denn ich hatte alle Taſchen gefüllt mit Plänen zu produktiven Arbeiten, und ſo oft ich mich nun an eine ſolche heranmachte, und ich machte mich an eine ganze Reihe, warfen ſich mir meine theoretiſchen Bedenken regelmäßig wie Knüppel zwiſchen die Beine."

Und ſeine neueſten meiſt naturwiſſenſchaftlichen Studien brachten ihn denn zu der Erkenntnis der großen allgemeinen Geſetzmäßigkeit. Dieſer großen allgemeinen Geſetzmäßigkeit mußte ja auch die Kunſt untergeordnet ſein: „All unſer gegenwärtiges Wiſſen von der Kunſt kann ſich deshalb noch keine Wiſſenſchaft von der Kunſt nennen, weil die Geſetze, die ſeine einzelnen Thatſachen miteinander verknüpfen, noch ſamt und ſonders auf ein ſolches letztes, urſächliches zurückweiſen . . ." Um dies zu erforſchen, geht er aber einen ganz falſchen Weg: Wenn nämlich z. B. die Chemiker im Laufe der Zeit Hunderte und Tauſende von organiſchen Körper unterſucht und immer und immer wieder bei der verſchiedenartigſten Zuſammenſetzung im übrigen ſtets auch den Kohlenſtoff gefunden haben, ſo iſt es ihnen zur Ueberzeugung geworden, daß hier ein großes Geſetz vorliegt, und ſo nennt man heute denn die organiſchen Körper ſchlechthin die Kohlenſtoffverbindungen. Man würde ſie aber nicht mehr ſo nennen von dem Anblicke an, wo ſich nachweislich ein organiſcher Körper finden würde, in dem ſich kein Kohlenſtoff nachweiſen ließe. Das iſt die Art, wie man „empiriſch" — erfahrungsmäßig — forſcht. Das iſt der eigentliche Sinn der naturwiſſenſchaftlichen Methode.

Wie aber forſcht Arno Holz? Er will ſich nur an einen einzigen Gegenſtand halten und ſchreibt ganz gemütlich:

„Ich brauchte jetzt aus der Maſſe des Vorhandenen nur die erſte beſte herauszugreifen, die von mir als notwendig erachtete Analyſe an ihr zu vollziehen, das Ergebnis derſelben durch ein mehr oder minder großes Material zu bewahrheiten, reſpektive betreffend zu rektifizieren, und mein Problem war gelöſt. Gleichgültig, ob dieſe Thatſache nun eine indiſche Pagode, ein Wagner'ſches Muſikdrama, ein Garten aus der Rokokozeit, oder eine Kielland'ſche Novellette geweſen wäre. . . ."

Wie willkürlich ſolche Wahl iſt, braucht gar nicht erſt hervorgehoben zu werden. Aber immerhin traf er nicht die ſchlechteſte, und man ſchöpft Hoffnung, wenn Holz fortfährt: „Ein Bild wie die Sixtiniſche Madonna mußte mir dieſes Geſetz ebenſogut liefern wie eine Pompejaniſche Wandmalerei oder das Menzel'ſche „Eiſenwalzwerk". Aber ſchwer enttäuſcht uns ſchon der Nachſatz: „Nur ſah ich mich aber leider bereits nach dem oberflächlichſten Nachdenken über dieſe Werke zu dem Geſtändnis gezwungen, daß ſie mir durchweg zu kompliziert waren. Eine ausreichende Analyſe irgend eines derſelben, darüber durfte ich mich gar keinen Augenblick einer leichtſinnigen Hoffnung hingeben, wäre mir ſchlechterdings unmöglich geweſen."

Nun, dann mußte er die Unterſuchung laſſen; ſtatt deſſen kommt er auf den naivſten aller Einfälle:

„Vor mir auf meinem Tiſche liegt eine Schiefertafel. Mit einem Steingriffel iſt eine Figur auf ſie gemalt, aus der ich abſolut nicht klug werde. Für ein Dromedar hat ſie nicht Beine genug und für ein Vierbild: „Wo iſt die Katz?" kommt ſie mir wieder zu primitiv vor. Am eheſten möchte ich ſie noch für eine Schlingpflanze oder für den Grundriß einer Landkarte halten. Ich würde ſie mir vergeblich zu erklären verſuchen, wenn ich nicht wüßte, daß ihr Urheber ein kleiner Junge iſt. Ich hole ihn mir alſo von draußen aus dem Garten her, wo der Bengel eben auf einen Kirſchbaum geklettert iſt, und frage ihn: „Du, was iſt das hier?"

Und der Junge ſieht mich ganz verwundert an, daß ich das überhaupt noch fragen kann, und ſagt: ‚Ein Suldat'!"

Ungeheuer wortreich entwickelt nun Holz folgende Schlußreihe:

„Der Knabe hat einen Soldaten zeichnen wollen, es iſt ihm aber nicht gelungen, weil er erſtens kein genügendes Arbeitsmaterial hatte und zweitens es auch nicht gehörig zu handhaben verſtand." Und daraus leitet er nun das ſo eifrig geſuchte Kunſtgeſetz ab: „Die Kunſt hat die Tendenz, wieder die Natur zu ſein. Sie wird ſie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung."

Mit Händen iſt es zu greifen, wo in dieſer Form der unbewußte Selbſtbetrug des Verfaſſers ſteckt. Was Holz aus dieſem ſogenannten Kunſtwerk des Knaben herleiten könnte, das hätte er doch nur in die Worte faſſen dürfen: Die Kunſt dieſes Knaben hat die Tendenz u. ſ. w. Statt deſſen ſetzt er, jenem ſchon oben von mir aufgedeckten Irrtum folgend, dieſes eine „Kunſtwerk" an Stelle ſämtlicher Kunſtwerke! Hätte er nur zum Vergleich etwa Goethes Iphigenie, oder wenn es doch ein gemaltes Kunſtwerk ſein ſollte, Raphaels Sixtina, daneben unterſucht, ſo würde er zu dem Reſultat gekommen ſein: Die Kunſt dieſes berühmten Meiſters hat die Tendenz, von der Natur nur die edelſten Formen zu entnehmen und ſie mit heiligem Gefühlsinhalt zu erfüllen. Ja, durch die Gegenüberſtellung dieſer Tendenz des kritzelnden Knaben und jener Tendenz eines reifen Meiſters wäre er vielleicht auf den Gedanken gekommen, ein ganz anderes Geſetz aufzuſtellen oder wenigſtens neu zu begründen. Er hätte vielleicht zwiſchen jenem ſtümperhaften Kunſtverſuch des Kindes und den naturaliſtiſchen Kunſtanfängen vieler Völker einen Vergleich gezogen und ſeinen Satz von der Kunſt des Knaben ſo erweitern können: Die Kunſt in ihren erſten kindlichen Verſuchen hat die Tendenz, Natur zu ſein, ſie wird ſie nach Maßgabe ihre jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung. — Und wenn er dann den Entwickelungsgang der meiſten Völker bis zu ihrer klaſſiſchen Höhe verfolgt und ihn verglichen hätte mit dem Werdegang eines Shakeſpeare vom Titus Andronicus bis zum Hamlet, eines Goethe vom erſten jugendlichen Fauſtentwurf bis zum ausgereiften erſten Teil des Fauſt, eines Schiller von den Räubern bis zum Wallenſtein — ſo würde er zu jenem erſten Geſetz den Zuſatz hinzugefügt haben: Mit der zunehmenden Reife aber wächſt bei der Kunſt die Tendenz, die Formen der Natur mit Gedankeninhalt zu erfüllen und ſie im Sinne des Künſtlers umzugeſtalten.

Natürlich wäre auch dieſes Geſetz nicht einwandfrei geweſen; denn ſelbſtredend giebt es auch Künſtler genug, auf die es nicht paſſen würde. Und ſo ergiebt ſich denn, daß die berühmte empiriſche Methode zur Ergründung eines

allgemein gültigen Gesetzes der Kunst gar nicht ausreicht, denn es ist schließlich Geschmackssache, ob jemand diese oder jene Künstler für die größeren hält, und aus welchen von beiden Gruppen man die Kunstgesetze herleiten soll. Und so ergiebt sich denn zweitens, daß es ein solches allgemeines Kunstgesetz auch gar nicht giebt. Und endlich ergiebt sich drittens, daß es ein solches Gesetz auch gar nicht geben darf — denn wo man ein solches erkannt zu haben glaubte, hat es stets nur zu Ungerechtigkeiten geführt und wie eine Fessel gewirkt. Nicht nur muß jeder Künstler das Recht haben, zu schaffen, wie es seinen Wünschen entspricht, sondern auch jeder Genießende hat das Recht, eine Kunst vorzufinden nach seinem Geschmack. Es ist das unveräußerliche Recht oberflächlicher Menschen, sich an platten Naturnachahmungen genügen zu lassen, während tiefer veranlagte Geister auch vom Kunstwerk in allererster Hinsicht Geist verlangen werden. Es hat eben jeder das Recht, „dem Geist zu gleichen, den er begreift".

Für Arno Holz aber war das Gesetz nun gefunden. Die „Schmierage" eines Kindes — er selbst braucht in seiner burschikosen Art diesen Ausdruck — hatte ihn dazu veranlaßt, sein ganzes bisheriges Schaffen auszustreichen und von nun an dem sogenannten „konsequenten Naturalismus" zu huldigen, der noch weit über Zola hinausgehen wollte. Vergebens versuchte der einstige Poet zunächst ein theoretisches Buch auf seinem neuen Gesetze aufzubauen, das mit einem Streitbrief gegen Zola beginnen sollte — er bekam es nicht fertig und erinnerte sich noch zur rechten Zeit daran, daß er es nicht zu schreiben brauchte, sondern daß er das Gesetz nur ergrübelt habe, „um der verflixten Praxis besser beizukommen".

Und nun sollte es also wieder an das Dichten gehen. — Ein beklagenswerter Anblick, zu sehen, wie ein stolzer Adler sich selbst seine Fittiche zernagt hatte, um von nun an die Höhen des Aethers meiden zu müssen, wohin ihm keine Lerche folgen konnte — und jetzt lernbegierig hinter den Fledermäusen herzuflattern.

Die Adler sind einsam, die kleineren Vögel verbringen ihre Lebensarbeit gern mit ihresgleichen, denn sie können sie leichter finden als jene. Und so kettet sich der Name von Arno Holz von jetzt an unzertrennbar an den seines Genossen Johannes Schlaf. Dieser junge Philologe arbeitete damals gerade an einer Promotionsschrift zur Erlangung der Doktorwürde. Nach einem wohlbestandenen Dekanatsexamen war er am Semesterschluß zu Holz hinausgewandert nach Nieder-Schönhausen, um für die Ferien von ihm Abschied zu nehmen, aber statt dessen blieb er, von der neuen Entdeckung des Freundes gefesselt, bei ihm als Hausgenoß und gab sein Studium auf, um mit dem jüngeren Freunde zusammen nach dem neuen Kunstgesetz die ersten neuen Kunstwerke zu schaffen. So schön und beneidenswert dies Zusammenleben der beiden Freunde war, so verhängnisvoll war ihr geistiges Kompagniegeschäft. Goethe und Schiller hatten einst trotz innigsten geistigen Zusammenlebens doch in ihren Schöpfungen stark und frei jeder seine Eigenart herausgearbeitet. Diese beiden modernsten Dioskuren aber wuchsen zusammen zu einer Person und verloren dadurch noch mehr von ihrer geistigen Selbständigkeit, die schon durch die Schnürbrust des engen Gesetzes jedes freien Atemzuges beraubt war. Ihr gemeinsames Idyll aber schildert Holz mit liebevoller Kunst:

„Und nun brach ein Winter für uns an, wie wir ihn allerdings nur einmal erlebten. Unſere Finanzlage war eine mehr als türkiſche, und doch lachen uns heute, wenn wir in unſeren Notizen von damals kramen, Sätze entgegen, wie: „Wir leben in einem köſtlichen Idyll. Wir wiſſen, dies ſind die glücklichſten Tage.“ — Sie waren es. — Nur iſt uns heute noch unbegreiflich, wie wir ſie überhaupt noch überſtehen konnten! Unſre kleine „Bude“ hing luftig wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Winterlandſchaft. Von unſren Schreibtiſchen aus, vor denen wir daſaßen bis an die Naſen eingemummelt in große rote Wolldecken, konnten wir fern über ein verſchneites Stück Haide weg, das von Krähen wimmelte, allabendlich die märchenfarbenſten Sonnenuntergänge ſtudieren, aber die Winde bliesen uns durch die ſchlechtverkitteten kleinen Fenſter von allen Seiten an, und die Finger waren uns trotz der vierzig dicken Preßkohlen, die wir allmorgendlich in den Ofen ſchoben, oft ſo froſtverklammt, daß wir gezwungen waren, unſre Arbeiten ſchon aus dieſem Grunde zeitweiſe einzuſtellen. Denn mitunter mußten wir ſie auch noch aus ganz anderen Gründen quittieren. So z. B. wenn wir aus Berlin, wohin wir immer zu Mittag eſſen gingen — eine ganze Stunde lang, mitten durch Eis und Schnee, weil es dort „billiger“ war — wieder gar zu hungrig in unſer Vogelbauerchen zurückgekrochen waren, wenn uns ab und zu, um die Dämmerzeit, während draußen die Farben ſtarben und in all der Stille rings die Einſamkeit, in der wir lebten, plötzlich hörbar wurde, hörbar und fühlbar, die Melancholie überfiel, oder wenn, was freilich ſtets das allerbedenklichſte war, uns einmal der „Toback“ ausging. Das war denn ein Herzeleid — gar nicht zu beſchreiben! Von Cuba waren wir ſo allmählich auf „Carabella“ geſunken, von Carabella auf „Paetum optimum“. Ja einmal, als die Not am größten war, entſinne ich mich, rauchten wir ſogar das letzte Stück einer alten Guirlande auf. Honni soit qui mal y pense. ... Unſern ſchönſten runden Tiſch mit bunter Velourdecke, der eigentlich hätte vor dem Sopha ſtehen ſollen — dem „Perſerdivan“, wie es offiziell hieß — hatten wir eigens zwiſchen unſre beiden Schreibtiſche gerückt, als würdige Unterlage für die lange Stricknadel, mit der wir

Johannes Schlaf

unſre Pfeifen putzten, eine leere Liebigbüchſe diente als Aſchbecher. Schließlich, als dann endlich durch unſre Scheiben wieder blau der Frühlingshimmel brach, hatten wir die Genugthuung, konſtatieren zu können, daß unſer ſchöner, ſchneeweißer Hermeskopf, der ſo lange quer über einem großen, rotgebundenen Don Quixote mitten unter einem Spiegelchen geſtanden, ausſah wie ein Niggerſchädel. Veröffentlicht von uns, als das erſte ſichtbare Reſultat dieſer Campagne, wurde dann ein Jahr ſpäter im Verlage von Carl Reißner in Leipzig: Bjarne P. Holmſen: Papa Hamlet.

Dieſes Buch wäre alſo zunächſt daraufhin zu prüfen, ob es in Wahrheit jenem konſequenteſten Naturalismus entſpricht:

Es beſteht aus drei einzelnen Erzählungen, von denen die erſte der ganzen Sammlung den Namen gegeben hat. Papa Hamlet iſt ein Schauſpieler, der ſich viel auf ſeine Darſtellung des Dänenprinzen einbildet, kleinere Engagements abweiſt und in größenwahnſinniger Faulheit mit ſeiner Frau — der „reizenden Ophelia" — dem ſicheren Elend ſinnlos in die Arme läuft. Dieſe Geſchichte, die ja eigentlich gar keine Geſchichte iſt, wird nun in einzelne Bilder auseinandergelöſt, die uns mit großer Umſtändlichkeit vorgeführt werden. Alle Perſonen ſprechen ſtets in direkter Rede. Von dem unendlichen Phraſenſchwall des Papa Hamlet wird uns nichts geſchenkt. Seine ewigen, unpaſſend verzerrten oder wörtlichen Citate aus Shakeſpeares Hamlet werden ſtets in ganzer Ausdehnung angeführt; und bei den ſonderbaren Gelagen, die er mit einem gleich verbummelten Freund Maler, mit der Wirtin und einigen anderen ſonderbaren weiblichen Weſen des Hauſes hält, müſſen wir Wort für Wort die geiſtloſe Unterhaltung mit anhören; und eine entſetzliche Abwechſelung bringt in die Sache nur der Papa Hamlet hinein, indem er ab und zu aufſpringt, um ſeinem ſchreienden Flaſchenkindchen Fortinbras das Kopfkiſſen auf das Geſicht zu preſſen, was das Mitleid eines jener weiblichen Weſen ebenſo ſehr erregt, wie das des Leſers. Das Ende vom Liede iſt natürlich, daß einmal bei einem ſolchen Beruhigungsverſuche der kleine Fortinbras wirklich erſtickt und zwar in derſelben Nacht, wo Mama Ophelias Schwindſucht den Höhepunkt erreicht und beide am nächſten Morgen der Ausweiſung entgegenſehen. Bald darauf findet man den Papa Hamlet erfroren auf der Gaſſe. —

Schon bei dieſer erſten Erzählung merkt man den vollſtändig veränderten Standpunkt des Dichters. Während ihn bis dahin alles Große und Schöne begeiſtert hatte, oder das Leid der Menſchheit von ihm geſchildert wurde, um thatkräftiges Mitleid zu erregen — ſo hat er jetzt mit dem Streben nach vollſter Naturwahrheit merkwürdigerweiſe auch die freiwillige Verpflichtung auf ſich genommen, das Widerwärtige, nein, man möchte ſagen, das Gleichgültige zu ſchildern. Denn was kann es im Grunde genommen Gleichgültigeres geben, als einen eingebildeten Hohlkopf, der durch Aufgeblaſenheit und Faulheit ſich und die Seinen zu Grunde richtet. Dazu kommt nun die völlige Ausſtreichung des Temperaments, das Holz ja in Zolas Kunſterklärung gerade bekämpft. Er ſteht ſeinen Geſchöpfen noch kühler gegenüber als der Mann des Experimentalromans — die Folge davon iſt, daß die völlig intereſſeloſ vorgetragene, abſichtlich über alle Gebühr ausgeſponnene Schilderungsnovelle dasjenige Merkmal an ſich trägt, das nach

Voltaires berechtigtem Witzwort das Schlimmſte in der Kunſt iſt: das der langen Weile. Außerdem iſt der konſequente Naturalismus doch nicht erreicht, denn zwiſchen den einzelnen ausgemalten Bildern tritt — gleichſam wie in Zwiſchenakten — der Verfaſſer hinter den Couliſſen hervor und giebt den verbindenden Text.

Dies fällt allerdings in der zweiten Geſchichte fort: „Der erſte Schultag“. Mit ungeheurer Anſchaulichkeit wird hier der Leidensgang eines Schulknaben erzählt, mit deſſen „Natürlichkeit“ es aber doch ſeine ſtarken Bedenken hat. Der Kleine kommt mit den ſchönſten Hoffnungen zum erſten Male zur Schule, findet dort aber einen Herrn Rektor, der mit lächelndem Geſicht an jedem Morgen die Beſchwerdebriefe über Mißhandlungen von Kindern ſchmunzelnd mit Nummern verſieht und in Fächer ordnet; der die kleine liebe Geſellſchaft nur „Schweinzeug“ nennt oder „Knubbels“ anruft und ihnen mit einem gewaltigen Fuchsſchwanz droht, wenn ſie nicht beſtändig ſchweigend ins Tintenfaß ſehen; und der zuletzt einen armen Judenjungen wirklich faſt totſchlägt, weil dieſer durch eine Fliege zum Lachen gebracht worden war, die ihm — unter der Jacke bis zum Nabel kroch! — Mit begreiflichem Entſetzen läuft der kleine Held in der Zwiſchenſtunde davon, und nachdem ihm im bunten Treiben des Jahrmarkts ein älterer Kamerad ſeine „Doppelkrone“ entwendet hat, ſucht er draußen im Waldhaus ſeines Großvaters Schutz, findet dieſen aber als Leiche in ſeinem Seſſel ſitzen. Der gezähmte Rabe des Toten ſpringt dieſem gerade auf den kahlen Kopf und bringt dadurch den weitoffenſtehenden Mund zum Zuklappen, wodurch — eine Fliege eingeſperrt wird, die gerade hineingeflogen war. — Hu, hu! Ob ſolche Häufung grauſiger Effekte bei noch ſo eindringlicher Schilderung wohl das Geringſte mit Natur und Wirklichkeit zu thun haben, möchte ich doch ſtark bezweifeln! Wie ſchlicht und klar und greifbar naturwahr war derſelbe Arno Holz in den ſchönen Verſen ſeines „Samstags-Idylls“! Wie gräßlich geſucht und bei den Haaren herbeigezogen erſcheinen dieſe übertriebenen Mordsgeſchichten des „konſequenten Naturaliſten“.

Wirklich erreicht hat er ſein neues Künſtlerideal nur in der letzten der drei Geſchichten aus der Hamlet-Sammlung: „Ein Tod“. Hier wird nichts weiter geſchildert als die Nacht, die zwei Studenten am Sterbebette ihres Freundes zubringen, der im Duell tödlich verwundet wurde. Hier iſt dem Stoffe die Behandlungsweiſe wirklich angemeſſen, und von der Vielſeitigkeit der Beobachtung und der feinen Stimmungswiedergabe wie von den zahlloſen Manierthheiten und koketten Verrenkungen dieſes Kunſtſtils mag eine kleine Probe Zeugnis ablegen:

Im Zimmer wurde es jetzt hell. Die Meſſingthüren an dem weißen Kachelofen neben der Thür funkelten leiſe. Draußen fingen die Spatzen an zu zwitſchern. Vom Hafen her tutete es.

Unten hatte die Hofthür geklappt. Jemand ſchlurfte über den Hof. Ein Eimer wurde an die Pumpe gehakt. Jetzt quietſchte der Pumpenſchwengel. Stoßweiſe rauſchte das Waſſer in den Eimer. Langſam kam es über den Hof zurück. Die Thür wurde wieder zugeklappt.

Sie ſahen zu dem hellen Fenſter hin. Unwillkürlich hatten ſie beide tief aufgeatmet.

„Du! Olaf! Sieh mal!“

Olaf antwortete nicht. Er hatte nur den Kopf ein wenig zum Bett hingedreht.

„Er liegt wie tot!“

„Ich glaube . . . hm!“

Er ſah nach der Uhr.

„Wir müſſen 'n neuen Verband anlegen! Gieb doch mal den Eisbeutel!“

Jens reichte ihm den friſchen Eisbeutel vom Tiſche herüber. Behutſam legten ſie Martin den neuen Verband an.

Olaf brummelte etwas Unverſtändliches in ſeinen langen, ſtrohgelben Schnauzbart.

„Ich glaube, die Wunde iſt — nicht ſorgfältig genug gereinigt! Es ſind ſicher noch Stoffäſerchen von der Hoſe dringeblieben! . . . Sieh mal!“

Sie hatten ſich Beide auf die Schußwunde niedergebückt, die Martin ſeinwärts im Unterleibe hatte.

„Du! Sieh doch nur! . . . Er verändert ſich ordentlich!“

„Hm!“

„Er liegt ſo ſtill!“

„Ja! Wir müſſen den Arzt holen laſſen!“

„Ich will klingeln?“

„Ja!“

Haſtig war Jens zur Thür gegangen. Grell tönte die Klingel unten durch das noch ſtille Haus. . . .

Der erſte Sonnenſtrahl blitzte jetzt goldig über die Dächer weg in das Zimmer. Er legte einen hellen Schein auf die dunkelblaue Tapete über dem Bett und zeichnete die Fenſterkreuze ſchief gegen die Wand. Die Bücherrücken auf dem Regal funkelten, die Gläſer und Flaſchen auf dem Tiſch fingen an zu flinkern. Die Arabesken des blanken Bronzerahmens um die kleine Photographie auf dem Tiſch mitten zwiſchen dem weißen, auseinandergezerrten Verbandzeug und dem Geſchirr glitzerten. Auf den Dächern draußen lärmten wie toll die Spatzen. Unten auf dem Hof unterhielten ſich ganz laut ein paar Frauen.

„Donnerwetter! Iſt das eine wüſte Wirtſchaft hier!“

Jens, der zum Sopha ging, war über ein paar Stiefel geſtolpert, die mitten im Zimmer auf dem verſchobenen, ſtaubigen Teppich lagen.

„Mir iſt ganz öd' im Schädel!“

Schwer hatte er ſich wieder auf das knackende Sopha ſinken laſſen, Olaf hatte nicht geantwortet.

Jens reckte ſich.

„Uebrigens, es war eine ſchneidige Menſur!“

„Ja, ſehr korrekt!“

„Ja, ſehr ehrenhaft! — Für Beide!“

„Everſen iſt ins Ausland, nicht wahr?“

„Wahrſcheinlich!“

Jens betrachtete nachdenklich die beiden blitzenden Piſtolenläufe über dem Sopha. —

„Wenn ſie nun kommen?“

„Hm!“

„Ae!“

Jens gähnte nervös.

„Wo bleibt denn dieſer alte Ohrwurm?“

„Wann können ſie denn hier ſein?“

Olaf hatte ſich vom Bett in die Höhe gerichtet.

„Ich denke, nach ſechs?“

„Hm!“

. . . „Na, endlich!“

Jens war aufgeſprungen. Haſtig ſchloß er die Thür auf.

„Guten Morgen, meine Herren!“

„Guten Morgen, Frau Brömme!“

Die kleine, dürre Frau Bromme ſtand mit ihrem vorgeſtreckten ängſtlichen, verrunzelten Geſicht in der Thür. Ihre kleinen grauen Augen hatte ſie halb fragend, halb verſtimmt gleich auf das Bett gerichtet. Mit ihren dürren Fingern zupfte ſie an ihrem Schürzenband.

„Wie ſteht es, Herr Doktor?"

„Schlecht! Wollen Sie ſchleunigſt zum Arzt ſchicken!"

Olaf hatte nicht vom Bette aufgeſehen.

„Ach, du lieber Gott! . . . Es wird doch . . ."

„Und . . . bringen Sie, bitte, etwas friſches Waſſer!"

„Ja! Sofort! Sofort! O du lieber Gott! Du lieber Gott!"

Die letzten Worte waren ſchon draußen vom Flur gekommen. Im Zimmer nebenan wurde es jetzt lebendig. Ein Fenſter wurde geöffnet. Jemand ſtimmte eine Geige.

„Der Philologe! Er ſteht jeden Morgen um ſechs auf und ſpielt! Könnten wir nicht das Fenſter ein wenig aufmachen? Es iſt zum Umkommen!"

„Ja! Etwas!"

Jens öffnete. Tief atmend ſog er die friſche Morgenluft ein.

Weich und klagend klangen die Töne der Geige, auf der der Philologe jetzt nebenan eine alte Volksballade ſpielte, auf den ſonnigen Hof hinaus in das Zwitſchern der Spatzen und das Gurren und Flügelklatſchen der Tauben. Von fern, durch die klare Morgenluft, deutlich die hellen, zitternden Schläge einer Turmuhr.

Sie lauſchten beide. Ihre bleichen, überwachten Geſichter waren tiefernſt. . . Vor der Thür hatte es jetzt geklirrt. Jens öffnete. Frau Bromme kam mit dem Waſſereimer und Kaffee. Vorſichtig trippelte ſie auf den Tiſch zu. Sie ließ kein Auge vom Bett.

So rollt ſich die ganze durchwachte Nacht Schritt für Schritt ab, bis man am Morgen findet, daß aus dem Sterbenden ein Toter geworden iſt, und gerade in dieſem Augenblick treten Mutter und Schweſter des Unglücklichen ein:

„In der offenen Thür ſtand eine ſchmächtige, ältliche Dame in einem einfachen, ſchwarzen Tunikakleidchen. Noch halb auf dem Flure draußen ein friſches, hübſches Geſichtchen, das ängſtlich ſuchend, ſchüchtern über ihre Schultern ſah.

Leiſe, mit einem halben Lächeln, war ſie jetzt in das dumpfe, unfreundliche Zimmer getreten. Ihre leiſe zitternde Hand, durch deren lila Zwirnhandſchuh ein ſchmaler Goldreif glitzerte, hatte ſie halb wie fragend erhoben. . .

Jetzt hatte ſie ſich über die Leiche gebeugt. . .

Draußen zwitſcherten die Spatzen, die Tauben gurrten in der blendenden Morgenſonne. Vom Fenſter bis zum Bett zog ſich ein lichter Balken wimmelnder Sonnenſtäubchen. Nebenan noch immer die weichen Töne der Geige. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

„Mama!!!"

Das vermeintliche Kunſtgeſetz hatte alſo hier eine neue Technik hervorgerufen, nicht nur eine innere, ſondern auch eine äußere. Die innere Technik iſt das, was ich als „Sekundenſtil" bezeichnen möchte, inſofern Sekunde für Sekunde Zeit und Raum geſchildert werden. Nichts Keckes, Dreiſtes iſt mehr geſtattet, kein kühner Sprung darf mehr über die Wüſten hinwegſetzen, um die Oaſen einander näher zu bringen. Nein, ein Sandkorn wird nach dem andern ſorgfältig aufgeleſen, hin und her gewendet und ſorgſam beobachtet und in die tagebuchartige Dichtung eingezeichnet. Solch peinliche Kleinmalerei läßt allerdings einen kleinſten Ausſchnitt aus Leben und Wirklichkeit mit abſoluter Treue wiedererſtehen, aber ſie hängt

gleichzeitig der Dichterphantaſie unerträgliche Bleigewichte an die Füße. Der Pegaſus hat nicht nur die Flügel abgelegt — nein, auch die Füße darf er nur noch im Schritt vorwärts ſetzen. 28 Seiten brauchen Holz und Schlaf, um zu ſchildern, wie der im Duell Verwundete ſtirbt. Hätten ſie in gleichem Sekundenſtil auch die Vorgeſchichte des Duells, ſeine Veranlaſſung, ſeine Ausführung und endlich zu guterletzt auch noch den Schmerz von Mutter und Schweſter und die Beerdigungsfeierlichkeit mit Schluchzen, Leichenrede und Zuſchütten des Grabes geſchildert — ſie würden mehr als 280 Seiten dazu gebraucht haben und hätten uns doch auf dieſer ungeheueren Menge Papier noch nichts berichtet, als nur einen alltäglichen Vorgang, der doch immerhin erſt der Abſchluß einer nicht ausgeführten Novelle geweſen wäre. Eine ganze Novelle aber — das heißt einen wirklichen Abſchnitt aus der Geſchichte eines Menſchenlebens mit der Entwickelung wirklicher Seelenkämpfe zu ſchreiben — die Herren Holz und Schlaf hätten dazu mit 2800 Seiten noch nicht ausgereicht — mit andern Worten, es wäre ihnen einfach nicht möglich geweſen.

Pedantiſch war der Grundcharakter dieſer ſogenannten neuen Kunſtform der Herren Holz und Schlaf. Sie hatten den Zola „überzolat". Den gleichen Raum, auf dem Zola in ſeinem „Germinal" mit unglaublicher Ausführlichkeit das Leben und Treiben in einem Bergwerk, die Schachte, Stollen und Gänge, die Maſchinen, die Fahrvorrichtungen, die Wohnungen und das Familienleben der Arbeiter, den Streik und ſeine Niederwerfung ſchildert — denſelben Raum würden Holz und Schlaf gebraucht haben, um einen einzigen Rundgang durchs Bergwerk wiederzugeben. — In der That, ſie hatten den „konſequenten" Naturalismus entdeckt und damit den alten Satz bewieſen: daß man das Falſche mancher Anſchauung erſt dann erkennt, wenn man ihre äußerſte Konſequenz zieht.

Und dieſe Konſequenz hatte nicht nur zu jener inneren, ſondern wie geſagt, auch zu einer äußeren Technik geführt — ja, zu einer neuen Technik der Schrift. Holz hatte von jeher eine große Sorgfalt ſchon auf das Aeußere ſeiner Manuſkripte verwendet. Schon bei meinem Beſuch in Schönhauſen erſtaunte ich, zu ſehen, daß er ſeine wunderbar ſchöne und klare Handſchrift nicht mit Tinte, ſondern mit chineſiſcher Tuſche ausführte. Das „tiefe, ſchöne Schwarz" erfreute ihn bei dieſer Schrift. Kann es da Wunder nehmen, daß er ſeinen neu entdeckten Sekundenſtil auch äußerlich zum Ausdruck bringen wollte? Aneinandergereihte Punkte und Gedankenſtriche ſind ein uraltes Hilfsmittel, kleinere und größere Seelenpauſen ohne Worte darzuſtellen. Holz und Schlaf brachten ein Syſtem auch hier hinein. Wem war es bis dato eingefallen, ſolche Punkte oder Striche zu zählen, deren größere oder geringere Häufigkeit lediglich von dem Temperament ihres Urhebers abhängt! Aber das Temperament war ja durch das neue Kunſtgeſetz verbannt, und die beiden Geſetzgeber ſcheuten die Mühe nicht, auch ihre Gedankenpunkte zu zählen und von einzelnen bis zu ganzen Reihen, ja bis zu mehreren Zeilen hin auszudehnen, ſo daß ſich eine Art von ſeeliſcher Notenſchrift herausbildet.

Nachdem ſo alles in dieſem Buche ſo funkelnagelneu geſtaltet war, ſannen die Verfaſſer auch auf eine funkelnagelneue Einführung. Einfach als deutſches Buch

von Arno Holz und Johannes Schlaf — nein, so sollte es nicht erscheinen! Die damals angeregte Hochflut der Ibsen-Begeisterung brachte die Verfasser auf den Gedanken, ein gemeinsames norwegisches Pseudonym zu wählen, und so ersannen denn die beiden Wahrheitsapostel in der Kunst eine recht faustdicke Unwahrheit. Als Verfasser wurde ein Herr Bjarne P. Holmsen erfunden und als Uebersetzer ein Dr. Bruno Franzius dazu phantasiert. Diesem Dr. Bruno Franzius wurde nun eine erfundene Lebensgeschichte des Holmsen in den Mund gelegt, und da die Uebersetzer ja ihre Helden loben dürfen, so wurde auch damit nicht allzusehr gespart. In dieser ganz neumodischen Vermummung trat nun Papa Hamlet mit seinen Genossen in die Welt hinaus, und es wurde allerdings erreicht, daß sogar skandinavische Kritiker an den Norweger Holmsen glaubten. Im übrigen ward das Buch teils gelobt, teils getadelt, aber nur eines wollte man nirgends herausfinden: daß es sich um die Bewahrheitung eines neuen Kunstgesetzes handeln sollte. Und so wäre denn das Buch trotz seiner merkwürdigen Entstehungsgeschichte und trotz der ebenso merkwürdigen Art seiner Veröffentlichung der Welt im allgemeinen so ziemlich unbekannt geblieben, wenn die beiden Verfasser nicht endlich einen Jünger gefunden hätten, dem es vorbehalten war, urplötzlich aus der tiefsten Verborgenheit hervorzutreten, mit einem Schlage an die Spitze der „Revolution" zu gelangen und als Führer der neuen Jugend die Litteratur von ganz Deutschland mächtig zu beeinflussen. — Und das that er im Namen von Holz und Schlaf.

Denn auf dem schon erwähnten Schauspiel, das damals der freien Bühne eingereicht und als das einzige Werk eines jungen Deutschen angenommen ward, stand mit großen Buchstaben geschrieben: „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von „Papa Hamlet", zugeeignet in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung. Erkner, d. 8. Juli 1889. Gerhart Hauptmann. —

Da Hauptmann also eingestandenermaßen die „entscheidende Anregung" von Holz und Schlaf empfing, da ein flüchtiger Blick auf sein Buch lehrt, daß er ihre ganze Technik und sogar ihre sonderbare Notenschrift der Gedankenpunkte zu der seinen gemacht hat, so war es nötig, in so ausführlicher Weise die Entstehungsgeschichte des Kunstgesetzes von Holz und Schlaf zu verfolgen. Um so mehr gebot dies die Gerechtigkeit, als Hauptmann, von einer fast unerhörten Gunst des Schicksals getragen, schnell zur Höhe seines Könnens und zum Sonnenglanze des Tagesruhms emporstieg, während jene beiden nach kurzem Bestrahltwerden vom Licht schnell wieder ins Dunkel zurücktauchten. Und doch hatten sie in Wahrheit in emsiger Arbeit das zu Tage gefördert, was jenem zur Wünschelrute ward, um die Pforten seines Lebensschicksals zu sprengen.

Und nun also von den beiden Lehrmeistern zu ihrem Jünger.

Fünftes Kapitel.

Der Krieg um den „Sonnenaufgang" und der Sieg der „Ehre".

Gerhart Johann Robert Hauptmann iſt am 15. November 1862 in dem ſchleſiſchen Badeort Oberſalzbrunn geboren, wo ſein Vater, Robert Hauptmann, den Gaſthof „zur preußiſchen Krone" beſaß. Gerhart, der jüngſte unter vier Geſchwiſtern, erhielt ſeinen erſten Unterricht in der Schule des Ortes und kam dann mit ſeinen beiden älteren Brüdern auf das Gymnaſium in Breslau, zeigte aber ſo wenig Sinn für die Schulgelehrſamkeit, daß er für den Beruf eines Landwirts beſtimmt ward und zu dieſem Zweck bei einem Onkel, einem Gutspächter, in Penſion gegeben wurde. Aber der künſtleriſche Sinn in ihm verlangte nach Bethätigung, und ſo nahm ihn der Vater nach Breslau zurück, wo er diesmal die Kunſtſchule beſuchen ſollte. Auch hier ſcheint Gerhart ſich in die Vorſchriften der Anſtalt nicht gefügt zu haben, denn er ward vorübergehend ſogar vom Unter-

richt ausgeſchloſſen. Er gewann aber die Gunſt eines Lehrers, des Profeſſors Härtel, der ihm die Möglichkeit erwirkte, in Jena zu ſtudieren. Dort war inzwiſchen Hauptmanns Lieblingsbruder Karl nach Abſolvierung des Gymnaſiums angelangt, und mit Freude nahm dieſer den von ihm gleichfalls beſonders geliebten Gerhart zu ſich. Aber auch hier wollte dem jungen Künſtlersmann die Wiſſenſchaft nicht recht munden, und ſo ſuchte er Frieden für ſeinen dunklen Drang in einer weiten Reiſe. Von Hamburg aus, wo ſein älteſter Bruder mittlerweile Kaufmann geworden war, machte er eine Seefahrt, die ihn erſt an die Küſte Spaniens, dann aber nach Italien führte. Als er dann mit Bruder Karl die Reiſe an der Riviera entlang fortſetzte und ſchließlich in Neapel und auf Capri in Naturgenüſſen ſchwelgte, fand er wohl Begeiſterung und Anregung, aber nicht die gewünſchte Ruhe und Klarheit. Heimgekehrt gewann er bald auf dem Hohenhaus in der Lößnitz bei Dresden ſein Weibchen. In dieſem Hauſe hatte erſt der älteſte Bruder, dann Karl ſich die Braut geholt, und der dritte Bruder führte nun im Mai 1885 die dritte Schweſter heim als ein zweiundzwanzigjähriger Freier. Dadurch kam endlich Ruhe in ſein Leben. Der irdiſchen Sorge für alle

Zeiten entrückt durch das Vermögen ſeiner Erwählten, konnte er ſich den Neigungen ſeines Geiſtes frei überlaſſen. Ein letzter Verſuch, in Italien noch einmal die Bildhauerei zu erlernen, den er noch als Bräutigam machte, ſchlug fehl. Ein ſchwerer Fieberanfall erlöſte ihn von den inneren Zweifeln. Ihm war jetzt klar geworden, daß die Dichtkunſt ſein Gebiet ſei. Mit ſeiner jungen Frau zog er daher zunächſt nach Berlin und dann nach dem Vorort Erkner. In jenen Tagen lernte ich ihn kennen, und eine Zeitlang verband uns aufrichtige Freundſchaft. Oft beſuchte er mich in Berlin, oft ich ihn in ſeiner freundlichen Villa, wo die geiſtreiche Gattin ſtets Anregung zu verbreiten wußte, und wo ich mit Hauptmann mich oft genug ſo in Geſpräche von künftigen Plänen und Hoffnungen vertiefte, daß der Beſuch ſich mitunter auf mehrere Tage ausdehnte. Hauptmann ſelbſt hatte damals gerade (1885) ſein erſtes Dichterwerk herausgegeben, ſein „Promethidenlos". Ich kann nicht ſagen, daß die wirre und unklare Dichtung mich, der ich ſtets Klarheit als erſtes Erfordernis der Kunſt verlangte, ſonderlich begeiſtert hätte. Aber der Verfaſſer intereſſierte mich mit ſeiner Fülle von keimenden Plänen. Was mir vor allen Dingen an ihm auffiel, und was jedem auffallen mußte, war ſein ſtarker ſozial-ethiſcher Zug. Er ſah ſein ganzes noch junges Leben in dieſem Lichte. Die Kindheitserinnerungen an den väterlichen Gaſthof hielten ihm den Gegenſatz zwiſchen reichen Badegäſten und armen Ortseinwohnern feſt; im Gymnaſium tadelte er das Fernſtehen der Wiſſenſchaften vom Leben; an die jungen Künſtler dachte er ungern, da ſie meiſt ohne Ideale ihre Kunſt betrieben; und ſelbſt in die Erinnerungen an die wunderſchönen Landſchaften Italiens und Spaniens miſchte ſich ihm immer die Vorſtellung der hungernden ſchmutzigen Menge des armen Volkes daſelbſt. Unter dieſem Geſichtspunkt wurde auch ſein wirres Jugendepos in gewiſſen Partieen genießbar. Es zeigt einen Jüngling, Selin mit Namen, der vom Vater davon fährt auf das Meer hinaus und, ſeinen Lebensgang rückwärts denkend, in ſeinen Erziehern die Peiniger ſieht, die ihm Gewalt in ſeiner Entwickelung anthun wollten. Als Wegweiſerinnen für die Zukunft winken ihm zwei Frauen, die eine mit dem Meißel: die Muſe der Bildhauerkunſt — die andere mit dem Schleier und dem Kranz: die Muſe der Poeſie. Selin ſchwankt zwiſchen beiden. Auf ſeiner Fahrt erblickt er an der ſpaniſchen Küſte zum erſtenmal das Laſter in Geſtalt ſinnlos verkommener Frauen. In ſeinen Abſcheu miſcht ſich ſogleich das Mitleid. Zu einer Viſion verſchwimmt ihm der Anblick der Wirklichkeit, und er ſieht in den Lüſtlingen, die das Weib erſt entweihen und dann verſtoßen, die Mörder der Tugend. Er will eine neue Religion predigen, die auch die Dirnen in das Mitleid einſchließt. Gleich auf dem Schiffe redet er begeiſtert davon, wird aber verkannt und verlacht. Auf Capri ergreift ihn mitten in der göttlich-ſchönen Natur mit doppelter Verzweiflung der Anblick der Hungernden und Verlaſſenen. Dem Weltſchmerz will er ſein Lied und ſein Leben weihen. Auf den „Fels der Hoffnungsloſigkeit" will er ſich zurückziehen und von dort aus die Wahrheit predigen. Ein viſionär vor ihm erſcheinender Bergeinſiedler beſtärkt ihn darin. Aber Selin begiebt ſich aus der reſignierten Stimmung wieder in das Leben zurück, beginnt wieder zu hoffen und erliegt

Ludwig Anzengruber

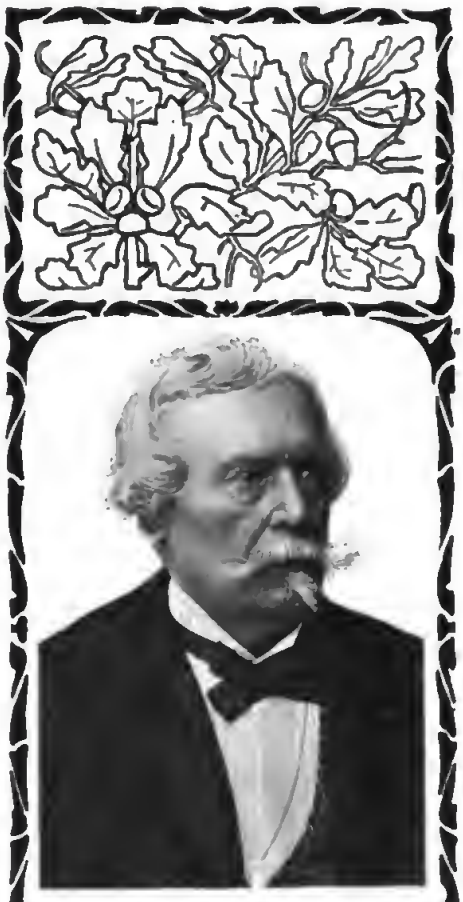
daher einer neuen Enttäuschung. Er wirft seine Leier ins Meer, wo die „Frau mit Kranz und Schleier" sie wieder herausholt und in den Himmel entführt, ihn auf ewig verlassend.

Und Hauptmann selbst huldigte damals dem Entsagungspessimismus durchaus. Er meinte, alle Reden, die man halten, alle Dichtungen, die man schaffen könne, würden die Menschheit doch nicht um ein Senfkorn vorwärts bringen. Bei alledem habe ich nie einen Menschen gesehen, dem das soziale Empfinden mehr in Fleisch und Blut, ja in das ganze Nervensystem übergegangen war, als ihm. Nach Autodidaktenart las er alles, was von naturwissenschaftlicher, staatsmännischer oder theologischer Seite über Soziologie geschrieben wurde. Darwin und Marx waren seine Führer, ohne daß er aber zu einer bestimmten politischen Partei sich bekannt hätte. Die Religion verwarf er zwar als „morsche Stütze" und hielt sie für eine überwundene Sache, aber ein starkes religiöses Empfinden, das in seiner Knabenzeit von der herrenhutisch erzogenen Mutter und dem gläubigen, wenn auch nicht lippenfrommen Vater lebhaft entwickelt worden war, verriet sich doch überall. Auch mußte ihm klar werden, daß die befreiende Religion, die ihm vorschwebte, doch nur ein von allen Schlacken gereinigtes Urchristentum, wenigstens in moralischer Hinsicht, war. Und so trieb es ihn damals, ein Epos über Jesus von Nazareth zu schreiben. Da es ihm natürlich an Anschauung des Morgenlandes fehlte, so wollte er es ganz in die psychologische Seite drängen und faßte vorübergehend den wunderlichen Plan, ein Tagebuch des Judas Ischarioth zu schreiben, jenes ungetreuen Jüngers, der als tragische Figur seit alten

Zeiten bis auf die kraftgenialiſche Eliſe Schmidt beliebt war. Doch blieb es bei dem Plan!

So war er durch und durch Gefühlsmenſch. Die Dichtung erfaßte er von der Seite der Empfindung. Etwas Weiches, ja im guten Sinne Weibliches, war ſeiner geiſtigen Perſönlichkeit ſchon damals eigen. „Die Dichter ſind die Thränen der Geſchichte", ſagt er von ſeinem Selin. Daß ſie auch der Donner und der Blitz der Geſchichte ſein können, wie Schiller, der geiſtige Freiheitskämpfer — den er nicht liebte — überſah er dabei. Lord Byron, der geniale Begründer der ſozialen Weltſchmerzbewegung, beſchäftigte ihn viel, und wie das 19. Jahrhundert von jenem Romantiker direkt zum Realismus geleitet wurde, ſo erging es auch ihm. Den Weg von Saint Simon, dem religiöſen Sozialreformator Frankreichs, dem „Neuchriſten", bis zu Zola, dem Naturaliſten, machte er durch, wie ihn Europa durchgemacht hatte. In der naturaliſtiſchen Schilderung des Elends ſah er die weckende Mahnung zur Menſchenliebe und zur Hilfe, wie ſo viele ſeiner reiferen Zeitgenoſſen. Daß es ihm aber nur und immer wieder nur um die ſoziale Hilfe zu thun war, das ging aus allen ſeinen Aeußerungen hervor. Sogar das Dichten war ihm Nebenſache, die ſoziale Erweckung Hauptſache. So ſchrieb er mir in das für mich beſtimmte Exemplar des „Promethidenlos":

„Wohl möglich, daß es wirr Dir ſcheint,
ich will es nicht verneinen.
Doch iſt das Leid, das es beweint,
wohl wert, darum zu weinen.
Und wenn Du weinſt, wie ich geweint,
ſo wahr und echt, dann, Bruder, ſcheint
belohnt vollauf mein Dichten.
Auf Lob und Tadel, falſch und wahr,
ihr Freunde, will ich ganz und gar
verzichten." —



Edmond de Goncourt

Also das soziale Mitgefühl war seine Grundstimmung. Sie veranlaßte ihn, stundenlang der Genosse eines einsamen Bahnwärters zu sein, dessen stilles Leben im traumselig stimmungsvoll geschilderten märkischen Kiefernwald er in der Novelle „Bahnwärter Thiele" (1887, zuerst abgedruckt in der „Gesellschaft") niederlegte. Er dichtete über einen Nachtwächter, der sich im Winter der Eisluft aussetzen mußte, einen Gesang, in dem es hieß, man habe diesem Manne zwar Brot gereicht, aber in das Brot den Tod hineingebacken. So glitt er langsam in das moderne Stoffgebiet hinüber. Dennoch waren es bis dahin historische Gestalten gewesen, die ihn gefesselt hatten. Tiberius, der so oft „gerettete" Tyrann des römischen Weltreiches, wurde noch einmal von Hauptmann im stillen Kämmerlein gerettet. Seiner Erziehung und Umgebung wurde „die größere Hälfte seiner Schuld" zugeschoben. „Römer und Germanen" war ein Drama aus dem Teutoburger Walde. Beide Arbeiten zeigten den echten Charakter der Hauptmann'schen Phantasie: den Bildhauercharakter. Die Personen waren alle in einzelnen Situationen unendlich scharf gesehen, aber immer nur in Situationen. Die Entwickelung fehlte. Es waren plastische, ruhende Gestalten, und noch bis heute hat Hauptmann diese Mängel seiner Phantasie nicht überwinden können. Er sieht immer Situationen, nie Entwickelungen. Diese Situationen aber bestrebte er sich möglichst scharf auszumalen. So führte er mich einmal in das Museum vor das Werk seines römischen Lehrers, das die vollendete Statue eines Menschen darstellt. Man glaubt, den Marmor atmen zu sehen, aber der Mensch ist nicht nur in keiner „Pose", sondern auch in keiner Thätigkeit, ja nicht einmal mit einem bestimmten Ausdruck aufgefaßt. „Sehr lebenswahr", sagte ich, „aber was thut dieser Mensch?" — „Nichts, er ist ein Mensch." — Und das bewundert Hauptmann vor allem: Die Kunst, Menschen zu schaffen, auch wenn sie gar keine Idee verkörpern.

Wie außerordentlich stimmte das zusammen mit dem von Arno Holz soeben „entdeckten" Kunstgesetz. Auch Hauptmanns Kunst strebte von vornherein danach, nur Natur zu sein; und an dem Bildwerk jenes römischen Meisters hätte Arno Holz sein falsch verallgemeinertes Gesetz immerhin mit mehr Recht entwickeln dürfen, als an jener Kritzelei des talentlosen Knaben. Sonderbar — in Nieder-Schönhausen, im Norden von Berlin quälen sich Holz und Schlaf vergeblich ab, ihr vermeintliches Gesetz in künstlerische Thaten umzusetzen, und in Erkner, im Osten von Berlin, in gleicher Einsamkeit der märkischen Kiefernheide, häuft Hauptmann einen künstlerischen Entwurf auf den andern und sucht vergebens nach einem Wegweiser, der ihm sein dunkles inneres Drängen deute.

Er wurde damals noch hin und her geschleudert von einem Gegensatz zum andern. Hatte ich ihn heute verlassen als einen Kretzerschwärmer, so kam er mir morgen in seinem Garten mit einem Bande Byron entgegen und glaubte hier den rechten Lehrmeister gefunden zu haben. Auf seinem Tisch lag Bleibtreus Revolutionsbroschüre neben der Anthologie „moderne Dichtercharaktere" und dem Holz'schen „Buch der Zeit". Die erste persönliche Berührung fand er mit Kretzer, den er damals oft zu sich lud. Dann folgte er mir in den Verein „Durch",

und bald las er ſeine halbfertigen Entwürfe, wie den „Bahnwärter Thiele“, einem junglitterariſchen Areopag vor. Da fanden ſich die Brüder Hart und andere Jüngere ein. Nach allen Seiten wurde in jüngſtdeutſcher Art die Theorie der Dichtkunſt erörtert. In kleinen kritiſchen Aufſätzen für die akademiſche Zeitſchrift wandte Hauptmann ſich ſcharf gegen die bemalten Statuen oder half ſich — da das kritiſche Eindringen ſeine Sache nicht war — bei einer Beſprechung von Conradis „Liedern eines Sünders“ mit der wenigſagenden Bemerkung, daß hier das Gute außergewöhnlich gut, aber auch das Schlechte außergewöhnlich ſchlecht ſei. Wertvoller waren die Gedichte, die er für dieſe Zeitſchrift beiſteuerte, in denen ſich ſeine weiche Romantik mit ſeinem ſozialen Mitleid eigentümlich verquickte. Dabei trug er ſich mit dem Gedanken, Schauſpieler zu werden, und ſtudierte den Hamlet bei einem der ſonderbarſten Originale, die jemals durch die Welt gegangen ſind: bei dem Theaterdirektor Alexander Heßler. Aus Straßburg um ſeines deutſchen Kunſtſtrebens willen unter der Aera Manteuffel gewichen, widmete Heßler ſich damals den Wanderaufführungen des Herrig'ſchen Lutherſpieles, oder ernährte ſich durch Verleihen aus ſeiner reichen Theatergarderobe. Als er unter Hohenlohe wieder nach Straßburg zurückkehrte, begleitete ihn Hauptmann dorthin, um in naher Fühlung mit der Bühne ſeinen Theaterblick zu ſchärfen.

Zu Hauptmanns Berliner Bekanntſchaften hatte auch Arno Holz gehört, jedoch erſt zu einer Zeit, als mein Verhältnis mit jenem ſich bereits gelockert hatte. Die beiden aber gehörten jetzt innerlich zuſammen, denn nun hatte Hauptmann den Wegweiſer gefunden. Nicht mehr der Dichter des „Buches der Zeit“ war es, der ihn anregte, ſondern der Erfinder des „konſequenten“ Naturalismus. „Papa Hamlet“ wurde für Hauptmann zur künſtleriſchen Offenbarung. — Wie erſtaunte ich, als ich eine rühmende Hervorhebung dieſes mir noch unbekannten Buches des mir noch unbekannteren Holmſen auf der erſten Seite eines Manuſkripts fand, das mir der treffliche — leider bald darauf verſtorbene — Verleger meiner dichteriſchen Erſtlinge, der treuherzig ideal veranlagte Paul Ackermann zuſchickte, als er die unlängſt von ihm gekaufte Conrad'ſche Buchhandlung in Berlin ſchnell in den Kreis der jüngſten Litteraturbewegung hinein rücken wollte. Die Handſchrift war das Schauſpiel „Vor Sonnenaufgang“ von Gerhart Hauptmann. Trotz der mancherlei Mängel des Dramas riet ich natürlich warm zur Annahme, da für jeden Vorurteilsfreien hier ganz unverkennbar ein ſtarkes Talent ſich regte. Was anderen, die ihn nicht kannten, an dem Drama unverſtändlich war, mußte mir ja natürlich erklärlich ſein: vor allem die Ruhe der Charaktere, die Korrektheit der Situationsſchilderung und die Weichheit der Empfindung. Das Schwächſte an Hauptmanns Erſtlingsarbeit iſt die Figur, die der Träger der Ideen ſein ſoll. Und doch ſollte das Stück urſprünglich nach ihm heißen. Dieſer, Loth mit Namen, kommt im erſten Akt in einem ſchleſiſchen Dorf, das er zu nationalökonomiſchen Zwecken ſtudieren und beſchreiben will, zufällig in das Haus ſeines Jugendfreundes und lernt in ihm einen Abtrünnigen einſtiger Ideale kennen. Hofmann hat ſich nämlich mit der Tochter eines plötzlich reich gewordenen Kohlenbauern vermählt, iſt dadurch in die Familie des dem Trunke ergebenen Dorfprotzen

hineingeraten, und die ganze Familie entfaltet ſich im erſten Akt in bekannten, oft dageweſenen, aber hier ſehr lebenswahr geſchilderten Typen, deren Eigentümlichkeit der ſchleſiſche Erdgeruch iſt: die protzige Schwiegermutter, die zweite Frau des ſtets ſinnlos betrunkenen Alten; die immer ſpeichelleckende „Stütze der Hausfrau", die „Spillern"; der bis zur Idiotenhaftigkeit dumme, an Sinnlichkeit einem Pavian vergleichbare Nachbar Kahl, der ein unſittliches Verhältnis mit der jungen Schwiegermama Hofmanns hat; und der Herr Schwiegerſohn ſelbſt, der elegante, liebenswürdige Schwerenöter, der unter äußerlicher Bonhommie verabſcheuungswürdige Habſucht, intrigante Schlauheit und ekelhafte Sinnlichkeit verbirgt. Durch Betrug und raffinierte Gaunerei hat er ſich zum reichen Manne gemacht. Seine Frau erſcheint nicht auf der Bühne, ſie iſt das ganze Stück hindurch eine Leidende, die ihrer Niederkunft entgegenſieht. Nur die arme Helene, Hofmanns Schwägerin, erweckt Sympathie. Sie, die bei den Herrnhutern erzogen iſt, ſehnt ſich in dieſer nach Fuſel und Gemeinheit ſtinkenden Atmoſphäre nach einem Menſchen. Da kommt im rechten Augenblicke Loth. Recht hübſch führt er ſich ein, vierſchrötig — ſein Programm, von dem ſein Herz voll iſt, auf der Zunge tragend; er verachtet als echter Demokrat den Luxus, trinkt keinen Tropfen alkoholiſcher Getränke, will immerwährend die Reichen belehren und bekehren und die Armen ausfragen über ihr Elend. Die Expoſition iſt gegeben. Ein junger Schiller hätte ſie kühn ausgeführt, vielleicht folgendermaßen: Der Prediger des neuen Evangeliums, der in die Laſterhöhle kommt, ſieht erſt zu, dann greift er zum Mittel der Ueberredung, er wird ein Wortführer, endlich ein Anführer der Unterdrückten, und im Kampfe des Revolutionärs gegen den Zwingherrn des Geldes ſpielt die Liebe zu Helene ihre Rolle. — Weit gefehlt! Für Hauptmann giebt es nur Situationen. Der nächſte Akt zeigt uns den Gutshof in ſeiner ganzen Naturwahrheit und der grenzenloſen Verkommenheit ſeiner Bewohner. Charakteriſtiſch iſt ein Geſpräch Loths mit einem alten Arbeiter.

Loth. Es giebt wohl Heuernte heut?

Beibſt (grob). De Aeſel gihn ei's Hä itzunder.

Loth. Nun, ihr dengelt doch aber die Senſe...?

Beibſt (zur Senſe) Ech! tumme Dare.

(Kleine Pauſe, hierauf:)

Loth. Wollt Ihr mir nicht ſagen, wozu Ihr die Senſe ſcharf macht, wenn doch nicht Heuernte iſt?

Beibſt. Na, — braucht ma ernt keene Sahnſe zum Futtermacha?

Loth. Ach ſo! Futter ſoll alſo geſchnitten werden.

Beibſt. Woas d'n ſuſte?

Loth. Wird das alle Morgen geſchnitten?

Beibſt. Na! — ſool's Viech derhingern?

Loth. Ihr müßt ſchon ein bischen Nachſicht mit mir haben! ich bin eben ein Städter; da kann man nicht alles ſo genau wiſſen von der Landwirtſchaft.

Beibſt. Die Stadter glee — ech! — de Stadter, die wiſſa doo glee oals beſſer wie de Menſche vum Lande, hä?

Loth. Das trifft bei mir nicht zu. — Könnt Ihr mir vielleicht nicht erklären, was das für ein Inſtrument iſt? ich hab's wohl ſchon 'mal wo geſehen, aber der Name...

Beibſt. Doasjenigte, uf dan Se ſitza?! woas ma ſu ſoat Ertrabater nennt man doas.

Loth. Richtig, ein Exſtirpator; wird der hier auch gebraucht?

Beibſt. Leeder Goott's nee. — A läßt a verludern ... a ganza Acker, reen verludern läßt a'n, d'r Pauer. A Darmes mecht a Flecka hoa'nn — ei inſa Bärta wächſt kee Getreide — oaber nee, lieberſcht läßt a'n verludern! — niſcht thit wachſa, ok blußig Seide und Quecka.

Loth. Ja, die kriegt man ſchon damit heraus. Ich weiß, bei den Ikariern hatte man auch ſolche Exſtirpatoren, um das urbar gemachte Land vollends zu reinigen.

Beibſt. Wu ſein denn die J ... wie Se glei ſoa'n J ...

Loth. Die Ikarier? in Amerika.

Beibſt. Doo gibbt's au ſchunn a ſune Dinger?

Loth. Ja freilich.

Beibſt. Woas iis denn doas fer a Vulk: die J ... J ...

Loth. Die Ikarier?! — es iſt gar kein beſonderes Volk; es ſind Leute aus allen Nationen, die ſich zuſammengethan haben; ſie beſitzen in Amerika ein hübſches Stück Land, das ſie gemeinſam bewirtſchaften; alle Arbeit und allen Verdienſt teilen ſie gleichmäßig. Keiner iſt arm, es giebt keine Armen unter ihnen.

Beibſt (deſſen Geſichtsausdruck ein wenig freundlicher geworden war, nimmt bei den letzten Worten Loths wieder das alte mißtrauiſch feindſelige Gepräge an; ohne Loth weiter zu beachten, hat er ſich neuerdings wieder ganz ſeiner Arbeit zugewendet und zwar mit den Eingangsworten) Ooſt vu enner Sahnſe!

Natürlich glaubt der Alte nicht, was Loth ſagt, und erſt, als jener ihm Geld giebt, wird er liebenswürdig. Die weiteren Szenen enthüllen nun die Zuſtände auf dem Gutshof mit neuen Niederträchtigkeiten und armen Dulдern, der dritte Akt zeigt den Charakter Hofmanns in ſeiner ganzen Teufelei, der vierte bringt nur noch das Einzige, was ſich als Handlung durch das Ganze hindurchzieht, die Liebe Loths zu Helenen. Immer mehr tritt naturgemäß Loth dabei zurück. Was ein Heldendrama ſozialer Weltanſchauung hätte werden können, wird nur eine Liebesgeſchichte. Loth geht vom Reden nicht zum Handeln über. Er wird immer unintereſſanter, er ſcheint ein Schwätzer, ein gewöhnlicher Zungendemagog zu ſein. Dagegen immer herrlicher zeigt Helene ihren Charakter. Sie hat im erſten Akt Loth angeſtaunt als den erſten Menſchen ihrer Bekanntſchaft, der etwas anderes kennt als ſinnliche Triebe, der ſich begnügt „mit den normalen Reizen die ſein Nervenſyſtem treffen". Sie hat ihm zu Liebe ſofort das Weintrinken aufgegeben. Wie er — wohl nur um alles umgekehrt zu thun, wie andere Menſchen — erklärt, daß ſeine zukünftige Frau ihm zuerſt ihre Liebe erklären müſſe: da thut ſie das wirklich. Sie will den einzigen Menſchen, der in ihr Leben eintritt, nicht wieder von ſich ziehen laſſen. Alle Szenen zwiſchen ihr und ihm ſind entzückend mitten in dem gemeinen Treiben: Blumen auf dem Miſtbeet. Zu reizender Kindlichkeit erhebt ſich das Liebesgetändel im vierten Akte. Hier muß männiglich erkennen, daß das verfehlte Stück dennoch das Werk eines Dichters iſt. Dann aber kommt der Umſchwung. Der Zufall greift noch einmal ein und läßt noch einen zweiten Jugendfreund Loths erſcheinen, der als Arzt auch gerade hier praktiziert. Von ihm erfährt Loth, daß die ganze Familie Helenens durch erbliches Trinken vergiftet iſt. Zu Loths Programm aber gehört es, daß er nur eine reine, geſunde Nachkommenſchaft zeugen will. Alſo darf er Helene nicht heiraten. Das alſo iſt — voll Erſtaunen erfährt es der Leſer oder Hörer — der eigentliche Zielpunkt des Stückes. Was wie eine ſoziale Tragödie ausgeſehen hatte, kommt auf eine mediziniſch-

ſoziologiſche Spitzfindigkeit heraus, wie ſie der greiſe Ibſen manchmal in ſeine Ideendramen nebenbei verflicht. Und die Enttäuſchung wird noch ärger, als Loth ganz einfach davongeht. Während Helene in ängſtlicher Ahnung zwiſchen ihm und dem Krankenbett der Schweſter hin und her läuft, ſchleicht er ſich feige davon. Ja, feige! Denn, wenn er auch ſeinen Prinzipien zuliebe die Braut nicht heiraten will,

hat er nicht zum mindeſten die moraliſche Pflicht, ſie ihrer ſchmachvollen Umgebung zu entreißen? Sie ſehnt ſich ja gar nicht nach Sinnlichkeit — die hätte ſie zur Genüge; ſie ſehnt ſich nach Reinheit und Freiheit! Aber ſelbſt wenn Loth das auch nicht mag, iſt er nicht wenigſtens verpflichtet, mündlich von ihr Abſchied zu nehmen? Und wenn er ſelbſt dazu zu feige iſt, verdient das herrliche Mädchen nicht mindeſtens ſchriftlich eine Erklärung ſeines Thuns? Statt deſſen macht er es ſich bequem, ſchreibt ein flüchtiges Lebewohl auf einen Fetzen Papier und — geht. Bei allen Aufführungen, die ich von dem Stücke geſehen habe, hat man hier den unheldenhaften Helden ausgelacht — auch viele Anhänger des Dichters konnten nicht anders. Man ſagt ſich unwillkürlich: Wenn er ſo leicht gehen kann, warum dann ſoviel Aufhebens von der Liebe machen? Viel Lärm um nichts! Zum mindeſten den Seelenkampf müßte man doch ſehen. Den Monolog Shakeſpeares und Schillers verſchmäht Hauptmann; nun, dann hätte er andere Mittel finden müſſen. Aber er überläßt alles dem Schauſpieler, und kein Garrik würde ſolchen Seelenkampf durch frei erfundenes ſtummes Spiel in ſolchem Augenblick verſtändlich machen können. Nein, der Grund dafür liegt darin, daß Hauptmann ſeinem Erſtlingshelden, dem Agitator, hier nicht nachempfinden kann. Den Marquis Poſa ins Naturaliſtiſche zu überſetzen, iſt nicht ſeine Sache. Es giebt zwar genug flammenheiß redende und flammenheiß empfindende Weltverbeſſerer gerade in unſeren Tagen, trotz des Naturalismus, aber die Feuerköpfe kann Hauptmann nicht dichteriſch verſtehen. Und nun gar die Theoretiker! Er kennt nur das ſtill empfindende Gemüt, darum mußte ihm der weltumſtürzende Mann mißlingen,

darum aber mußte ihm auch das leidende Weib trefflich gelingen. Helene — das iſt in einem Worte die Ausbeute des Sonnenaufgangsdramas. Die Schilderung der verkommenen Zuſtände iſt an ſich ſehr gut geraten, aber ſie iſt nicht neu. Zola und Tolſtoj haben dergleichen längſt geboten. Die protzenhaften Bauern ſind auch längſt bekannt und Hofmann desgleichen. Die Figur, nach der die junge Generation eigentlich verlangte, der Meſſias der Arbeit, iſt mißlungen, aber ganz und gar eigenartig erſcheint das leidende Mädchen mitten unter den brutalen Gewalten. In dieſer Art wenigſtens iſt ſie neu. Und wie wahr, wie innig wahr iſt ſie! Wie klar und notwendig iſt ihr Ende! Verlaſſen von einem ehrloſen Schwätzer mitten in der Welt der Gemeinheit, ſucht ſie den Tod und muß ihn ſuchen. Die ganze leidende Menſchheit erſcheint ſymboliſiert in der Geſtalt dieſer Helene. —

Als das Schauſpiel gedruckt worden war, wurde es — ſamt jener oben erwähnten Widmung an Bjarne P. Holmſen — zunächſt der „Freien Bühne" eingereicht. Gleich-

zeitig überreichte Paul Ackermann es ſeinem Landsmann Theodor Fontane und meinem Freunde Reicher. Fontane ſchrieb ſehr bald einen höchſt merkwürdigen Brief an den Autor. Er erkannte warm und voll an, daß hier der wirkliche Naturalismus zum erſtenmal vorhanden ſei. Mit vollem Rechte ſtellt er Hauptmann in Gegenſatz zu Ibſen, denn Ibſen iſt ja niemals Naturaliſt geweſen! Und ſo wurde denn dem altehrwürdigen Kritiker der Voſſiſchen Zeitung erſt an dem Hauptmann'ſchen Schauſpiel der Begriff des dramatiſchen Naturalismus klar. Und er hob dies ſehr rühmend hervor. Dann aber ſprach er im Schlußſatze aus, daß es ihn ſelbſt vor dieſer neuen Kunſt grauſe und daß er froh ſei, als alter Mann nicht mehr hinabſteigen zu müſſen in die Arena. Immerhin machte der Brief einen gewaltigen Eindruck auf das litterariſche Berlin. Im Café Kaiſerhof, dem Tummelplatz aller ſchöngeiſtigen Müßiggänger, ging dieſer Brief von Hand zu Hand; und von hier aus eilte durch alle äſthetiſchen Kreiſe Berlins die Nachricht wie ein Lauffeuer: Der alte Fontane hat einen ganz jungen und unbekannten Dichter für den Erwecker einer neuen Kunſt erklärt. — Ganz aufgeregt aber war Emanuel Reicher:

„Wie lange habe ich dieſen Stil in die Schauſpielkunſt hineinzutragen verſucht! Wie habe ich die ſchön ſtiliſierten Reden der Menſchen abſichtlich zerhackt, um ſie natürlicher zu machen! Hier endlich finde ich alles dies ſchon vor." So ungefähr ſagte er begeiſtert zu mir, und mit ſeinem ganzen ſtürmiſchen Temperament drang er in den immer noch ſchwankenden Brahm, der bedenklich den Kopf ſchüttelte, als ich ihm auf ſeine Frage nach Hauptmanns Vorbildung nicht einen ſchulgerechten akademiſchen Entwickelungsgang bei dieſem nachweiſen konnte. Die Gründe, die den Leiter der Freien Bühne endlich bewogen, das Stück anzunehmen, hat ſein Amanuenſis Schlenther folgendermaßen ausgedrückt: „Nicht die äſthetiſche und ſoziale Tendenz des außergewöhnlichen Stückes, ſein ſchrankenloſer, noch ſchlackenreicher Naturalismus und ſein ſchwer durchſichtiges Lebensprogramm ſollte belohnt werden, ſondern der kühne Wagemut des Dichters, aller Konvention und aller Schablone gründlich zu entſagen, und der geniale Verſuch, ein neues und volles Leben in dramatiſche Formen zu faſſen." — Durch ſeine Artikel in der „Nation" wußte Otto Brahm die weiteſten Kreiſe auf das Stück aufmerkſam zu machen, und ſchon vor der Darſtellung wurde das Buch viel gekauft und geleſen; aber als die Aufführung endlich am 20. Oktober 1889 vormittags 12 Uhr im Leſſingtheater vor ſich ging, da hatte ſich das wunderbarſte Publikum der Welt zuſammengefunden.

Die aufgeregten Jüngſtdeutſchen zogen ins Theater hinein wie in eine Schlacht. Hier galt es ihnen jetzt, mit Händen und Füßen der naturaliſtiſchen Kunſtanſchauung den Sieg zu erklatſchen und zu ertrampeln. Aber auch die Schar der Gegner war kampfbereit. Ja einige derſelben hatten ſich im wirklichen Sinne des Wortes ausgerüſtet, nämlich mit ſogenannten „Radau-Flöten". Der bekannte Arzt und Journaliſt Dr. Kaſtan brachte ſogar in der Taſche verborgen eine richtige Geburtszange mit, um ſie im geeigneten Momente diesmal zu einem anderen als ärztlichen Zweck gebrauchen zu können. Zu allgemeiner Enttäuſchung ging der erſte Akt ganz friedlich vorüber. Die Familienſzene in Hofmanns Hauſe hatte ganz gut gewirkt, Loths lange Reden waren ſtark gekürzt, und über ſeine ungeſchickte Redensart des häufig wiederholten „Von was ſprachen wir doch?" hatte man auf beiden Parteien gelächelt, aber Helenens (Elſe Lehmann) zum Schluß ſeelenvoll hervorgepreßtes „O, nicht fort! Geh nicht fort!" hatte ſogar ergriffen. Die Gegner verhielten ſich ſchweigend und ließen den Autor dreimal vor ſeinen klatſchenden Anhängern erſcheinen. Aber das genügte dieſen nicht, und ſo lärmten ſie denn ſo lange, bis ſie den Widerſpruch geweckt hatten. Und nun gab ſich alt und jung und rechts und links dem jungenhaften Vergnügen hin, mit Radau-Flöten und Stiefelabſätzen den neuen Mann zu empfangen, wenn er auf der Bühne erſchien. Von Akt zu Akt wuchs der Lärm. Schließlich lachte und jubelte, höhnte und trampelte man mitten in die Unterhaltungen der Schauſpieler hinein, und als der Höhepunkt des Stückes ſich nahte, erſtieg auch das Toben ſeinen Gipfel. Hier kam die Stelle, wo auf der Bühne nach einer Hebamme gerufen wurde, und hier zog jener Arzt ſein Inſtrument aus der Taſche, um es auf die Bühne zu werfen. Raſender Tumult erhob ſich. Einige wollten

ihn aus dem Theater weiſen, andere traten für ihn ein. Man ſpielte das Stück mühſam zu Ende, lachte den Helden des Dramas aus und jubelte doch wieder den Verfaſſer hervor — um dann zu ziſchen. — Natürlich hatte das alles zur Folge, daß von dieſer Aufführung in Berlin wochenlang geſprochen wurde und zahlloſe Mitglieder dem Verein zuſtrömten, nur um ſo etwas Intereſſantes auch einmal erleben zu können. Und die tollſten Vorgänge ſorgten dafür, daß die Sache nicht in Vergeſſenheit kam. Da ſchloß der Verein den Dr. Kaſtan aus, dieſer klagte jedoch und mußte auf Gerichtsbeſchluß wieder zum Mitglied gemacht werden. Dann aber ſandte er freiwillig ſeine Mitgliedskarte zurück, und als man ihm nun ſein Eintrittsgeld wieder zuſtellen wollte, da lehnte er auch dies ab mit der Bitte, man möge es einem Verein zur Beſſerung von Gewohnheitstrinkern übermitteln. — Da ſchrieb man über die politiſche Bedeutung ſolcher äſthetiſchen Umſturzbewegungen, und in ganz Deutſchland bekannt war der Name des jungen Mannes, der als der „kraſſeſte Naturaliſt", als der „Dramatiker des Häßlichen", als der „poetiſche Anarchiſt", als der „unſittlichſte Bühnenſchriftſteller des Jahrhunderts" verdammt, oder als „Reformator der Kunſt", als der „Erlöſer der Dichtung" geprieſen wurde. Schlenther aber ſchrieb in ſeiner leichten, oberflächlichen Manier jene Flugſchrift: „Wozu der Lärm? Geneſis der freien Bühne" (Berlin 1889), worin er das innerſte Weſen Hauptmanns verkannte, wenn er ſchrieb: „Wie man Ibſen mit ſeinem Gregers Werle in der „Wildente" zuſammenwarf, ſo warf man Hauptmann mit ſeinem Loth zuſammen." — Jeder, der dieſen Hauptmann vor ſeinem Schauſpiel „Vor Sonnenaufgang" nahe gekannt hat, weiß, daß Wort für Wort ſeines Loth ſein damaliges Evangelium ausmachten. Dagegen rühmt Schlenther: „Alle alten, gebrechlichen Eſelsbrücken des deutſchen Schauſpiels, wie Monolog, Beiſeiteſprechen, ſind umgangen." Nun, das „Beiſeiteſprechen" iſt von ernſt zu nehmenden deutſchen Dichtern nur ſehr ſelten angewendet worden. Den Monolog aber hat Hauptmann in ſeinem Drama doch nicht ganz überwunden. Am Schluſſe des erſten Aktes ſpricht Helene, ganz allein auf der Bühne ſtehend, jene Worte, die gerade bei der Aufführung ergreifend wirkten: „O! nicht fort! — O! nicht fort, geh nicht fort!" Und im Augenblick, wo Loth den Entſchluß gefaßt hat, ſeine Helene zu verlaſſen, heißt es:

„Loth (wendet ſich, bevor er zur Thür hinaustritt, noch einmal nach rückwärts und nimmt mit den Augen noch einmal den ganzen Raum in ſein Gedächtnis auf. Hierauf zu ſich) Da könnt' ich ja nun wohl — gehen. (Nach einem letzten Blick ab.)"

Nun — iſt das nicht der handgreifliche Beweis, daß auch Hauptmann nicht auskommen kann, ohne ſeine Perſonen „zu ſich" ſprechen zu laſſen? Und dann — was heißt überhaupt Eſelsbrücke? Bisher iſt der geiſtig bedeutende Teil der Menſchheit ſich darüber einig geweſen, daß die Monologe in Shakeſpeares „Hamlet" und in Goethes „Fauſt" das Schönſte und Tiefſte ausmachen, was die Weltlitteratur beſitzt. Herr Schlenther aber, der nur immer an das banale Handwerkszeug der Technik denkt, ſieht in dieſen weisheitsvollen Verſen nur den Ausdruck für ein techniſches Ungeſchick dieſer größten Meiſter, und das Schönſte, was ſie auf die goldene Tafel der Weltdichtung geſchrieben haben, wiſcht er mit plumpem

Ellbogen herunter, nur weil es nicht in seine schulmeisterliche Vorstellung von der Technik des Dramas paßt.

Jedenfalls konnte das Stück, obgleich es in Buchform schnell zahlreiche Auflagen erlebte, sich doch niemals die Bühne erobern. Der Theaterunternehmer Rosenfeld pachtete das Belle-Allianceтheater auf einige Wochen, um dort nur dies viel besprochene Stück zur Aufführung zu bringen. Auch hierfür fehlte es nicht an unfreiwilliger Reklame. Alle Zeitungen verbreiteten sich über das Unternehmen. Mit Bezug auf die poetischen Namen der beiden Bühnenleiter der Häuser, in denen das Stück nun gegeben war, witzelten die unlängst begründeten „Lustigen Blätter":

Sonnenaufgangsblume.

Was eine rich'ge Blume ist,
die schlägt sich immer durch die Welt:
Weist man sie aus dem Blumenthal,
so wandert sie ins Rosenfeld. —

Aber diesmal half der Blume ihre Wanderung nichts. Nach einer tumultreichen neuen Erstaufführung, die freilich nur ein schwacher Abglanz derjenigen in der Freien Bühne war, erlahmte das Interesse sehr bald, und Direktor Rosenfeld mußte die Vorstellungen abbrechen, nicht lange nachdem sie begonnen hatten. Dagegen sein Genosse aus jenem Witzvers sollte bald als der Entdecker des ersten erfolgreichen neueren Dramatikers gelten. Ja, das Lessingtheater, in dem die Freie Bühne an einem Vormittage Hauptmanns „Sonnenaufgang" zu Tage gefördert hatte, sah einige Zeit später an einem regulären Theaterabend dem ersten Schauspiel Hermann Sudermanns mit ganz geringen Erwartungen entgegen.

Das Stück hatte seine besondere Vorgeschichte. Blumenthal selbst hatte in seiner großen Not und Verlegenheit um ein zugkräftiges Schauspiel den schon bekannten jungen Romandichter aufgefordert, es einmal mit einem Drama zu versuchen; als ihm aber dieser seine „Ehre" einreichte, da schüttelte der bühnenkundige Direktor den Kopf und wünschte eine Umarbeitung. Sudermann zog es vor, die Handschrift dem Berliner Theater anzubieten, aber auch Barnay sagte nein. So mußte denn doch umgearbeitet werden, und Blumenthals Vorschläge mögen dabei stark berücksichtigt worden sein. Dennoch versprach sich dieser noch immer wenig von der Aufführung, und auf das äußerste erstaunt sah er den ungeheuren Erfolg, der diesen Abend zu einem denkwürdigen in der deutschen Theatergeschichte machte. Vom nächsten Morgen an war der Sieg des Realismus auf der deutschen Bühne für einige Jahre entschieden. Die Revolution in der Litteratur, die Jahr auf Jahr weitere Kreise gezogen hatte, setzte zum erstenmal einem der ihrigen die Krone eines weithinstrahlenden Erfolges aufs Haupt. Aber dieser eine war nur ein einzelner Mann gewesen, der bis dahin nirgends einer Richtung oder Clique sich angeschlossen hatte und der daher auch von allen Richtungen und Cliquen mit Mißtrauen betrachtet wurde. Vor der Hand aber konnte er sich darüber hinwegtrösten mit dem Bewußtsein, daß sein rasch über hundertmal aufgeführtes Schauspiel ihn in der weitesten Oeffentlichkeit als den Begründer einer neuen Bühnenkunst erscheinen ließ.

Das war nun allerdings eine irrige Meinung. Eine neue Kunſt brachte das Stück weder der Form noch dem Inhalte nach. Von der Holz'ſchen Technik, die Hauptmann ſich zu eigen gemacht hatte, ſehen wir bei Sudermann nichts. Dehnen ſich Hauptmanns Akte wie breite Ebenen aus, ſo ſpitzen ſie ſich bei Sudermann pyramidenartig zu; ſprechen bei Hauptmann die Menſchen über alles, wofür ſie Intereſſe haben, — ſo zwingt Sudermann die ſeinen, nur von dem zu reden, was der Zweck des Stückes iſt; und dieſe Reden — bei Hauptmann recht wortreich, um naturwahr zu ſein, ſind bei Sudermann knapp, um dramatiſch zu ſein; der Gang des Schauſpiels aber — bei Hauptmann nur aus Situationen beſtehend, die ein Naturbild geben, — iſt bei Sudermann konſtruiert, um eine Idee zu verwirklichen — und dieſe Idee iſt die Erörterung des Ehrbegriffs.

Zu dem Zwecke wird Folgendes gebaut: In einem Berliner Hauſe wohnt vorn der Kommerzienrat Mühlingk, hinten der arme Papparbeiter Heinecke. Das Geld iſt im Vorderhauſe die Beherrſcherin der Weltanſchauung — im Hinterhauſe iſt es die Armut. Jede der beiden Familien hat zwei Kinder — Sohn und Tochter — und von jedem dieſer beiden Paare iſt ein Kind durch die Weltanſchauung der Eltern verdorben, eins aber hat ſich darüber emporgearbeitet: im Hinterhauſe iſt der Aufſteigende der Sohn und die Tochter die Sinkende — im Vorderhauſe verkommt moraliſch der Sohn, während die Tochter ſich klärt. Dieſe vollſtändige Regelmäßigkeit des Baues wird dadurch nicht geſtört, daß im Hinterhauſe noch eine ältere Tochter vorhanden iſt. Denn wie ſie und ihr Mann das Herz der armen Alma im Hinterhauſe verderben helfen, ſo ziehen im

Hermann Sudermann

Vorderhause die beiden Freunde Hugo und Lothar den jungen Kurt immer tiefer in ihren Bannkreis der äußeren Korrektheit und inneren Hohlheit. Ja, auch die Liebe spinnt ihre Doppelfäden ganz parallel diesem Gange der Handlung: der gute Sohn aus dem Hinterhause und die hochherzige Tochter aus dem Vorderhause lieben sich von frühster Kindheit an; und der oberflächliche Sohn aus dem Vorderhause und die leichtsinnige Tochter aus dem Hinterhause haben ein Verhältnis miteinander! Dieser vollständigen Regelmäßigkeit des Planes entspricht endlich eine ebenso vollständige des äußeren Aufbaus, der die Akte vorn und hinten genau abwechseln läßt: der erste und dritte Akt spielen im Hinterhause — der zweite und vierte im Vorderhause. Die Grundidee des Dramas aber spricht eine Figur aus, die eigens nur zu diesem Zwecke in die Handlung hinein erfunden wurde und mit beiden Parteien in nahe Verbindung gebracht ward: das ist Graf Trast, der Herzensfreund Robert Heineckes aus dem Hinterhause, der Geschäftsfreund des Kommerzienrats Mühlingk im Vorderhause. Diese so planmäßig und geschickt ersonnene Fabel spinnt sich nun leicht folgendermaßen ab:

Der alte Heinecke im Hinterhause erwartet seinen Sohn. Er klebt und malt ihm ein Willkommenschild, Mutter hat einen Kuchen gebacken, die älteste Tochter Auguste und ihr Gatte Michalsky kommen zum Besuch — da stürmt der Sohn herein und sinkt gerührt in die Arme der Eltern. Er war jahrelang als erster Kommis des Kommerzienrates Mühlingk in Indien und hat für dessen faulen Neffen Benno die Kaffeeplantagen geleitet. Hoch schlägt ihm das Herz im Elternhause, aber bald merkt er, daß hier etwas nicht in Ordnung ist: jedesmal wenn das Gespräch auf das Vorderhaus kommt, lacht und tuschelt man. Schwester Alma tänzelt als junge Sängerin herein — mit Erstaunen, das bis zur Entrüstung wächst, hört Robert davon, daß der junge Kurt Mühlingk die Alma oft heimlich in seinem Wagen mitnimmt. Der eintretende Graf Trast erkennt schnell in der Schwester seines Freundes das Mädchen wieder, das er gestern abend in einem öffentlichen Balllokale aushalten wollte, das ihm aber ein junger Kavalier als älterer Besitzer streitig machte. — Daß dieser junge Kavalier Kurt Mühlingk war, stellt sich im zweiten Akte heraus, wo Trast und Robert ihren Besuch im Vorderhause machen. Während der Graf ins Kontor des Kommerzienrats geht, frischt Robert seine Jugendliebe mit der edelherzigen Eleonore wieder auf, und wie Robert dann im Kontor verschwindet, hat Graf Trast ein Gespräch mit Kurt und seinen aufgeblasenen Freunden; wie er dem geckenhaften Lothar das Prahlen mit seinem Reserveleutnantstum verweist, rächt sich dieser schnell, indem er die Vorgeschichte des Grafen, der im selben Regiment Offizier war, kundgiebt. Graf Trast hat als junger Leutnant einmal in einer lustigen Nacht neunzigtausend Thaler verspielt, hat diese „Ehrenschuld" nicht bezahlen können, ist mit schlichtem Abschied entlassen worden, wanderte aus, wurde Kaufmann und schwang sich durch geschickte Spekulation zum sogenannten „Kaffeekönig" empor. Hätte der junge Lothar diesen letzten Teil der Lebensgeschichte des Trast gekannt, so würde er ihn nicht gereizt haben. Trast aber überrascht nun die jungen Herren mit seiner ganz neuen Auffassung des Ehrbegriffes.

Traſt.

Was wir gemeinhin Ehre nennen, das iſt wohl nichts weiter, als der Schatten, den wir werfen, wenn die Sonne der öffentlichen Achtung uns beſcheint. — Aber das Schlimmſte bei allem iſt, daß wir ſoviel verſchiedene Sorten von „Ehre“ beſitzen als geſellſchaftliche Kreiſe und Schichten. Wie ſoll man ſich da zurechtfinden?

Lothar (ſcharf).

Sie irren, Herr Graf. Es giebt nur eine Ehre, wie nur eine Sonne und einen Gott. Das muß man fühlen, oder man iſt kein Kavalier!

Traſt.

Hm! — Geſtatten Sie, daß ich Ihnen eine ganz kleine Geſchichte erzähle. Auf einer Reiſe durch Mittelaſien kam ich in das Haus eines tibetaniſchen Großen. Ich war beſtaubt und wegmüde. Er empfing mich, auf ſeinem Thronſeſſel ſitzend, neben ſich ſein junges, liebreizendes Weib. Ruhe aus, Fremder, ſagte er, mein Weib wird dir ein Bad rüſten, und hierauf wollen wir Männer uns zum Mahle ſetzen. Und er ließ mich in den Händen des jungen Weibes. — — Meine Herren, wenn ich je im Leben Gelegenheit hatte, meine Selbſtbeherrſchung zu erproben, ſo geſchah es in jener Stunde. — Als ich die Halle wieder betrat, was fand ich da? Die Gefolgſchaft in Waffen, dröhnende Stimmen, halbgezückte Schwerter. Du mußt ſterben, ruft mein Gaſtfreund, du haſt die Ehre meines Hauſes tödlich beleidigt, denn du haſt das Wertvollſte, was es dir bot, verſchmäht. — Sie ſehen, meine Herren, ich lebe noch, denn ſchließlich entſchuldigte man mich mit den mangelnden Ehrbegriffen der europäiſchen Barbaren. (Man lacht.) Wenn Sie einen unſerer modernen Ehebruchsdichter ſehen, grüßen Sie ihn von mir, und ich ſchenk' ihm dieſen Konflikt. —

(Alle lachen, man geht allgemach nach links hinüber.)

Traſt.

Meine Herren, ich wünſche nicht für frivol gehalten zu werden. Den Rätſeln der Geſittung nachzuſpüren, iſt ſittlich an und für ſich ... Sehen Sie, nun liegt es außerdem im Weſen der ſogenannten Ehre, daß ſie nur von wenigen, einem Häuflein Halbgötter, beſeſſen werden darf; denn ſie iſt ein Luxusgefühl, das in demſelben Maße an Wert verliert, in dem der Pöbel wagt, es ſich anzueignen.

In demſelben Augenblicke, wo dieſe theoretiſche Erörterung über die Unmöglichkeit eines feſtſtehenden Ehrbegriffs ſtattgefunden hat, tritt ein furchtbarer Ehrkonflikt in die Handlung ein. Robert erfährt am Schluſſe des Aktes, daß ſeine Schweſter Alma von Kurt Mühlingk verführt worden iſt. Die Auseinanderſetzung zwiſchen beiden jungen Männern und Roberts Forderung einer Genugthuung liegt im Zwiſchenakt. Im Anfange des dritten Aufzuges weiß Robert alles, ſucht aber vergebens ſeine Eltern mit ſeiner Entrüſtung zu erfüllen. Nur komiſch pathetiſch ſchimpft der alte Arbeiter:

Heinecke.

Ja, ja, die Alma! Dazu iſt man in Ehren jrau geworden! Aber ick hab's ſtets geſagt: Das Vorderhaus wird uns ins Unglück ſtürzen.

Frau Heinecke.

Vater, weine nicht! (Sie halten ſich umſchlungen.)

Robert (für ſich).

Daß einem das Herz nicht bricht!

Heinecke.

Ah, ick weene nicht! Ick bin der Herr im Hauſe! Ick weeß, wat ich zu thun habe! — Armer Krüppel hält auch auf Ehre! Mir ſoll das paſſieren? Meine Dochter? Die ſoll wat erleben! (Schwingt die Ofenkrücke.) Meinen Fluch werd' ick ihr jeben. Meinen väterlichen Fluch!

Frau Heinecke (welche die Betten aufräumt).

Na, na!

Heinecke.

Ja du! Du verſtehſt von Ehre jar nicht. (Schlägt ſich auf die Bruſt). Da ſitzt nämlich die Ehre. Auf die Straße wer' ick ihr ſtoßen in Nacht und Nebel hinaus!

Robert.

Soll ſie da ganz verderben? Vater!

Frau Heinecke.

Laß ihn man reden. Er meint's nich ſo ſchlimm!

Robert.

Willſt du nicht nach ihr ſehn? Sie fürchtet ſich wohl, uns vor die Augen zu treten.

Frau Heinecke.

Schlafen wird ſe!

Robert.

O!

Frau Heinecke (geht an die Kammerthür).

Alma! (Keine Antwort.)

Robert.

Um Gottes Willen! Man hätte ſie nicht allein laſſen ſollen.

Frau Heinecke (hat die Thür geöffnet).

Wie ick dir ſagte, ſie ſchläft.

Robert.

Sie kann ſchlafen! —

Ja, ſie kann ſchlafen; denn Gewiſſensbiſſe fühlt ſie überhaupt nicht. Auch ihre Reue, wie ihr Bruder ſie ins Gebet nimmt, iſt ebenſo erheuchelt, wie die ſcheinbare Entrüſtung des Vaters. Dagegen ſpricht ſie im Trotze die Wahrheit, wenn ſie von ſich ſagt:

Ich weiß janz jut, was ich ſpreche ... Ja, bin jar nicht ſo dumm! Ich kenn' das menſchliche Leben ... Warum haſte dich ſo? ... Iſt das nicht ein Unſinn, daß man hier ſitzen ſoll wegen jar nichts? — Kein' Sonn', kein Mond ſcheint 'rin in ſo 'nen Hof. — Und rings um einen klatſchen ſe und ſchimpfen! ... Und keiner verſteht was von Bildung ... Und Vater ſchimpft und Mutter ſchimpft ... Und man näht ſich die Finger blutig! ... Und kriegt fünfzig Pfennig pro Tag ... Das reicht noch nicht mal zus Petroleum ... Und man iſt jung und hübſch! ... Und möcht' jern luſtig ſein und hübſch angezogen jehn ... Und möchte gern in andre Sphären kommen ... Denn ich war immer fürs Höhere ... Ja, das war ich ... Ich hab' immer gern in die Bücher geleſen ... Und wegen's Heiraten! Ach du lieber Gott, wen denn? — So einen Plebejer, wie ſie da hinten in de Fabrik arbeiten, will ich jar nich ... Der verſäuft doch bloß den Lohn und ſchlägt einen ... Ich will einen feinen Mann, und wenn ich den nicht kriegen kann, will ich lieber jar keinen ... Und Kurt iſt immer fein zu mir geweſen ... Da hab' ich keine ruppigen Worte gelernt ... Die hab' ich hier im Hauſ' gelernt. Und ich will 'raus hier. Ich brauch' dich überhaupt nicht mit deine Wachſamkeit ... Mädchen, wie ich, jeht nich unter! —

Und ſo iſt denn Roberts Bekehrungsarbeit an ſeiner Familie ganz vergebens. Wohl verſprechen ihm ſeine Eltern, mit ihm auszuwandern nach Indien und die entartete Tochter mitzunehmen; wohl verſprechen ſie, den Michalskys keinen Einfluß mehr zu geſtatten — aber kaum iſt Robert ins Nebenzimmer gegangen, um ein wenig zu ſchlafen, ſo werden erſt Michalskys freundlich empfangen und dann — auch der alte Kommerzienrat Mühlingk. Und hier folgt die kraſſeſte Stelle des

ganzen Stückes: Der noble Herr bringt vierzigtauſend Mark Geld, und die Familie Heinecke küßt ihm dafür die Hände.

Was hilft es dem armen Robert, daß er den Seinigen ihre ſchreckliche Handlungsweiſe klar machen will, ſie verſtehen ihn doch nicht. Graf Traſt kommt dazu, und merkwürdigerweiſe giebt er Mutter Heinecke die Hand und ſucht den empörten Robert zu beruhigen, indem er ihn davon führt. Und im vierten Akt, wieder im Vorderhauſe angekommen, entwickelt er ſeine Anſicht über dieſen Fall mit folgenden Worten:

Traſt.

. . . Sag mal, muß ich, der Ariſtokrat, dich, den Plebejer, Duldung gegen die Niederen lehren? Mein Lieber, verachte die Deinen nicht. Sage nicht, daß ſie ſchlechter ſind, als du und ich . . . Sie ſind anders, weiter nichts . . . In ihren Herzen wohnt ein Empfinden, das dir fremd iſt, in ihren Köpfen malt ſich ein Weltbild, das du nicht verſtehſt. Sie darum verurteilen, wäre vorwitzig und beſchränkt . . . Und damit du's endlich weißt, mein Sohn, in dem Kampfe gegen die Deinen biſt du von Anfang bis zu Ende im Unrecht geweſen.

Robert.

Traſt, was ſagſt du?

Traſt.

Ich erlaube mir: . . . Du kommſt aus fremden Ländern, wo du dich im Verkehr mit Gentlemen neunmal gehäutet haſt, und verlangſt von den Deinen, daß ſie dir zuliebe von heut auf morgen einfach aus der Haut fahren ſollen, die ihnen von Anbeginn glatt und ſchlank auf dem Leibe geſeſſen hat . . . Das iſt unbeſcheiden, mein Junge . . . Und deiner Schweſter iſt vom Hauſe Mühlingk thatſächlich die Ehre wiedergegeben worden, die Ehre nämlich, die ſie gebrauchen kann. — Denn jedes Ding auf Erden hat ſeinen Tauſchwert . . . Die Ehre des Vorderhauſes wird vielleicht mit Blut bezahlt — vielleicht, ſage ich, — die Ehre des Hinterhauſes iſt ſchon mit einem kleinen Kapital in integrum reſtituiert. (Da Robert zornig gegen ihn aufführt.) Iß mich nicht auf . . . Ich bin noch nicht fertig . . . Welchen andern Sinn hätte die Jungfrauenehre, um die es ſich hier handelt, als dem künftigen Gatten eine gewiſſe Mitgift von Herzensreinheit, von Wahrhaftigkeit und Neigung zu verbürgen? Denn nur zum Zwecke der Heirat iſt ſie da . . . Nun frage gefälligſt in der Sphäre nach, der du entſtammſt, ob deine Schweſter mit dem Kapital, das ihr heute in den Schoß fiel, nicht eine weit begehrenswertere Partie geworden iſt, als ſie jemals geweſen.

Robert.

Traſt, du biſt roh, du biſt grauſam!

Traſt.

Roh, wie die Natur, grauſam, wie die Wahrheit. Nur die Trägen und die Feigen bauen à tout prix Idyllen um ſich herum. Du aber haſt mit all dem nichts mehr zu thun, drum gieb mir die Hand, ſchüttle den Staub der Heimat von den Füßen und ſieh dich nicht mehr um! —

Allmählich läßt ſich auch Robert wirklich zu dieſer Anſicht bekehren. Er verzichtet auf ein Duell mit Kurt, um nicht zum Mörder des Bruders ſeiner Geliebten zu werden; er leiht ſich von Traſt vierzigtauſend Mark, um ſie den Mühlingks wiederzugeben, und wie der junge Kurt ihn gar des Diebſtahls beſchuldigt, da tritt Eleonore kühn auf ſeine Seite, und wie Mühlingk ſich anſchickt, ſeine Tochter zu verfluchen, da fällt ihm Graf Traſt in die Rede mit den Worten:

„Nicht doch, Herr Kommerzienrat. — Warum wollen Sie ſich mit Fluchen ſtrapazieren? (Leiſer) Und übrigens im Vertrauen: Ihre Tochter macht keine ſo ſchlechte Partie. Der junge Mann da wird mein Sozius und, da ich keine Anverwandten habe, auch mein Erbe!“

Mühlingk.

Aber — Herr Graf, — warum haben Sie das nicht — — —

Traſt

(raſch drei Schritte zurücktretend, die Hände abwehrend).

Ihren geehrten Segen erbitte ich ſchriftlich!

(Folgt den beiden zur Thür.)

(Der Vorhang fällt.)

Am angreifbarſten iſt in dem ganzen Stück die Figur des Grafen Traſt. Wenn dieſer den jungen Heinecke auf das Thörichte eines Duells aufmerkſam macht, wenn er darauf hinweiſt, daß er ſelber als ein äußerlich Ehrloſer innerlich in ſeiner Ehre ſich tadellos rein fühle, ſo liegt hier wieder ein Widerſpruch vor. Graf Traſt hat als junger Leutnant geſpielt und ſein Ehrenwort gegeben, die Schuld zu bezahlen. Daß er ſie nicht bezahlen konnte, war nicht ſeine Schuld, aber — warum gab er jenes Ehrenwort? Er lebte ja ſelbſt aus freier Wahl in Geſellſchaft der jungen Spieler, die ſich ihren eigenen Ehrenkodex zurecht gemacht haben. Er hatte ja ſelbſt ſeine Menſchenwürde an dieſen Kodex angekettet — und er hat dieſe Geſellſchaft nicht verlaſſen aus freien Stücken, ſondern er war von ihr ausgeſtoßen worden, weil er ſein freiwillig auf einen Unſinn verpfändetes Ehrenwort nicht halten konnte — er, der das Halten ſolch unſinnig gegebener Ehrenworte ſtets von ſeinen Kameraden verlangt hatte. — Daß er ſich durch dieſe Ausſtoßung nicht hat zur Verzweiflung treiben laſſen, daß er ein thätiges Leben anfing und zur Vernunft kam, das war gewiß ſehr erfreulich. Wenn er aber jetzt den jungen Renommiſten gegenüber ſich Gott weiß wie in die Bruſt wirft als ſtolzer Ehrenmann, ſo dürfte er damit ſchwerlich im Recht ſein — denn er iſt geweſen, was ſie jetzt ſind, und er iſt dies jetzt nur darum nicht mehr, weil er aus der Geſellſchaft gewaltſam ausgeſchloſſen wurde. Daher iſt er denn auch ein Mann, der ſich willenlos ſtets ſeiner Umgebung überläßt:

„Nun pflegt mein Herz ſtets in dem Takte zu ſchlagen, welchen die Sitte des Landes verlangt, deſſen Gaſtfreundſchaft ich genieße. Denn ich mache mich gern zum Sklaven des Milieus. Im Orient halte ich mir einen Harem, in Italien ſteige ich bei Mondſchein über Gartenmauern, in Frankreich bezahle ich die Schneiderrechnung und — Gott! — in Deutſchland weiſe ich den Rückweg zur Tugend. — Ganz folgerichtig. Im Orient liebt man mit den Sinnen, in Italien mit der Phantaſie, in Frankreich mit dem Geldbeutel, in Deutſchland aber mit dem Gewiſſen."

So iſt dieſer Traſt ſelbſt ein blaſierter Charakterſchwächling, der alles von außen empfängt und die Welt für ein Narrenhaus nimmt, in dem der Vernunftige lächelnd mitſpielen muß und nichts ernſt nehmen darf. Dieſem Typus klatſchte das moderne Berlin jubelnd ungeheuren Beifall. Mit Freude erfuhr es von ihm in den Zeiten hochgehender ſozialiſtiſcher Bewegungen, daß die unterſten Klaſſen überhaupt keinen Ehrbegriff hätten, daß man alle an ihnen begangenen Sünden durch eine verächtlich hingeworfene Hand voll Gold ungeſchehen mache, und daß in den glänzenden Salons des Vorderhauſes ſelbſt ein Graf, dem einmal ein Loch in das Kleid ſeiner Ehre gebrannt worden, dieſes leicht wieder zudecken könne mit einem Mantel, genäht aus kühn zuſammenſpekulierten Millionen — und daß das Alles ſo recht ſei.

So traf dieser blasierte Salonphilosoph in einem Punkte wenigstens mit dem blamierten „Loth" aus dem „Sonnenaufgangs-Drama" zusammen — beide erkennen sie die Welt als besserungsunfähig — beide verzichten sie auf alle Ideale und ergeben sich blind in ihr Schicksal. —

Immerhin hatte das Lessingtheater mit dem Sudermann'schen Riesenerfolg plötzlich der Freien Bühne den Rang abgelaufen. Hier ging man mit dem Entdecken neuer Talente nicht weiter. Nur mit den beiden Lehrmeistern Hauptmanns entschloß man sich eine Ausnahme zu machen. Die „Familie Selicke" von Holz und Schlaf handelt von einem Beamten, der am Weihnachtsabend vergeblich von seiner Familie erwartet wird. Die Mutter ist um ihr jüngstes todkrankes Kind bemüht; die älteste Tochter zeigt ein gewisses Interesse für einen jungen Theologen, der als Aftermieter bei Selickes wohnt. Die beiden jungen Söhne werden dem Vater entgegengeschickt, um ihn davon abzuhalten, daß er etwa trinken geht — aber vergebens! Dies der erste Akt! — Mit dem erwachenden kranken Kind plaudert in vorgerückter Morgenstunde die Mutter und die Tochter Toni; die beiden Jungen, die sich vor der Heimkehr des betrunkenen Vaters fürchten, werden mühsam zum Schlafen in der Kammer nebenan bewogen; dann kommt polternd und schwankend, mit Weihnachtsgeschenken beladen, der Vater heim; die Mutter reißt vor ihm aus, nach anfänglicher Liebenswürdigkeit beginnt er zu toben, die Tochter beruhigt ihn, und er schläft auf dem Sopha ein. Dann stirbt das kranke Kind, und man weckt ihn und die Söhne mit der Trauerbotschaft. Dies der zweite Akt! —

Die Mutter will verzweifeln, Toni ist ihr einziger Trost, und diese erklärt daher dem jungen Theologen, daß sie nicht seine Frau werden könne, da sie zu Hause als Versöhnerin unentbehrlich sei. Dies der dritte Akt! —

Dies handlungsarme, unendlich wortreiche, unerträglich breite Gemälde stellte natürlich an die Zuschauer ungeheuerliche Anforderungen in Bezug auf Geduld; namentlich, da bei aller Kleinmalerei doch auch hier wirkliche Mannigfaltigkeit fehlte. Auch die Figur eines „ollen Kopelke" bietet so wenig von den Eigenschaften eines Originals, daß sie zum Schatten verblaßt, wenn man sie etwa neben Fritz Reuters „Onkel Bräsig" hält. Ja, als — mit absichtlicher Verneinung der Grundregel aller Theatertechnik — dieser „olle Kopelke" am Schluß des Stückes noch einmal erschien, nachdem Toni und ihr Verehrer schon zu entsagen beschlossen hatten, und das letzte Fünkchen Handlung somit verglommen war, da wirkte diese letzte ganz belanglose Szene geradezu qualvoll und konnte jeden Vorurteilsfreien wieder einmal zu Gemüte führen, daß wie jede Kunst, so auch die dramatische gewisse, ihr innewohnende Gesetze hat, deren Aufhebung die Kunst selbst aufhebt.

Die Wirkung der „Familie Selicke" war die geringste von allen. Fontane erkannte in seiner Kritik in der „Voss. Ztg." an, daß dieses Stück eigentlich das erste ganz neue sei, „wirkliches Neuland", das zum erstenmal mit aller bisherigen dramatischen Technik zu brechen versucht habe — aber daß dieser Versuch gelungen sei, das vermochte er nicht anzuerkennen. Und das vermochte wohl

auch niemand. Selbst Paul Schlenther nicht in seiner Kritik in der Zeitschrift „Freie Bühne".

Denn auch eine solche gab es nun. Das ungeheure Aufsehen, das die Vorstellungen im Verein „Freie Bühne" in der Oeffentlichkeit erregt hatten, brachte den geschäftskundigen Verleger S. Fischer auf den zeitgemäßen Gedanken, eine Zeitschrift unter dem gleichen Namen ins Leben zu rufen und zum Herausgeber den Mann zu machen, dessen einseitige Thatkraft den Liebhaberverein der Freien Bühne zu einer merkwürdigen litteraturgeschichtlichen Bedeutung erhoben hatte: Otto Brahm. Sein Redakteur wurde Arno Holz. Am 1. Januar 1890 erschien das erste der verhängnisvollen grünen Hefte, eingeleitet durch folgende Worte des Herausgebers:

„Eine freie Bühne für das moderne Leben schlagen wir auf. — Im Mittelpunkt unserer Bestrebungen soll die Kunst stehen; die neue Kunst, die die Wirklichkeit anschaut und das gegenwärtige Dasein. — Einst gab es eine Kunst, die vor dem Tage auswich, die nur im Dämmerschein der Vergangenheit Poesie suchte und mit scheuer Wirklichkeitsflucht zu jenen idealen Fernen strebte, wo in ewiger Jugend blüht, was sich nie und nirgends hat begeben. Die Kunst der Heutigen umfaßt mit klammernden Organen alles, was lebt, Natur und Gesellschaft; darum knüpfen die engsten und die feinsten Wechselwirkungen moderne Kunst und modernes Leben aneinander, und wer jene ergreifen will, muß streben, auch dieses zu durchdringen in seinen tausend verfließenden Linien, seinen sich kreuzenden und bekämpfenden Daseinstrieben. — Der Bannerspruch der neuen Kunst, mit goldenen Lettern von den führenden Geistern aufgezeichnet, ist das eine Wort: Wahrheit; und Wahrheit, Wahrheit auf jedem Lebenspfade ist es, die auch wir erstreben und fordern. Nicht die objektive Wahrheit, die dem Kämpfenden entgeht, sondern die individuelle Wahrheit, welche aus der innersten Ueberzeugung frei geschöpft ist und frei ausgesprochen: die Wahrheit des unabhängigen Geistes, der nichts zu beschönigen und nichts zu vertuschen hat. Und der darum nur einen Gegner kennt, seinen Erbfeind und Todfeind: die Lüge in jeglicher Gestalt. — Kein anderes Programm zeichnen wir in diese Blätter ein. Wir schwören auf keine Formel und wollen nicht wagen, was in ewiger Bewegung ist, Leben und Kunst, an starren Zwang der Regel anzuketten. Dem Werdenden gilt unser Streben, und aufmerksamer richtet sich der Blick auf das, was kommen will, als auf jenes ewig Gestrige, das sich vermißt, in Konventionen und Satzungen unendliche Möglichkeiten der Menschheit, einmal für immer, festzuhalten. Wir neigen uns in Ehrfurcht vor allem Großen, was gewesene Epochen uns überliefert haben, aber nicht aus ihnen gewinnen wir uns Richtschnur und Normen des Daseins; denn nicht wer den Anschauungen einer versunkenen Welt sich zu eigen giebt, — nur wer die Forderungen der gegenwärtigen Stunde im Innern frei empfindet, wird die bewegenden geistigen Mächte der Zeit durchdringen, als ein moderner Mensch. — Der in kriegerischen Tagen das Ohr zur Erde neigt, vernimmt den Schall des Kommenden, noch Ungeschauten; und so mit offenen Sinnen wollen auch wir inmitten einer Zeit voll Schaffensdrang und Werdelust dem geheimnisvoll Künftigen lauschen, dem stürmend Neuen in all seiner gärenden Regellosigkeit. Kein Schlagbaum der Theorie, kein heiliggesprochenes Muster der Vergangenheit hemme die Unendlichkeit der Entwickelung, in welcher das Wesen unseres Geschlechtes ruht. — Wo das Neue mit freudigem Zuruf begrüßt wird, muß dem Alten Fehde angesagt werden, mit allen Waffen des Geistes. Nicht das Alte, welches lebt, nicht die großen Führer der Menschheit sind uns die Feinde; aber das tote Alte, die erstarrte Regel und die abgelebte Kritik, die mit angelernter Buchstabenweisheit dem Werdenden sich entgegenstemmt — sie sind es, denen unser Kampfruf gilt. Die Sache meinen wir, nicht die Personen; aber wo immer der Gegensatz der Anschauungen die Jungen aufruft gegen die Alten, wo wir die Sache nicht treffen können, ohne die Person zu treffen, wollen wir mit freiem Sinn, der ersessenen Autorität nicht unterthan, für die Forderungen unserer Generation streiten. Und weil denn diese Blätter dem Lebenden sich geben, dem, was wird und

vorwärts ſchreitet zu unbekannten Zielen, wollen wir ſtreben, zumeiſt die Jugend um uns zu verſammeln, die friſchen, unverbrauchten Begabungen; nur die geblähte Talentloſigkeit bleibe uns fern, die mit lärmenden Uebertreibungen eine gute Sache zu entſtellen droht: denn gegen die kläglichen Mitläufer der neuen Kunſt, gegen die Marodeure ihrer Erfolge ſind wir zum Kampfe ſo gut gerüſtet, wie gegen blind eifernde Widerſacher. — Die moderne Kunſt, wo ſie ihre lebensvollſten Triebe anſetzt, hat auf dem Boden des Naturalismus Wurzel geſchlagen. Sie hat, einem tiefinneren Zuge dieſer Zeit gehorchend, ſich auf die Erkenntnis der natürlichen Daſeinsmächte gerichtet und zeigt uns mit rückſichtsloſem Wahrheitstriebe die Welt wie ſie iſt. Dem Naturalismus Freund, wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm ſchreiten, allein es ſoll uns nicht erſtaunen, wenn im Verlauf der Wanderſchaft, an einem Punkt, den wir heute noch nicht überſchauen, die Straße plötzlich ſich biegt und überraſchende neue Blicke in Kunſt und Leben ſich aufthun. Denn an keine Formel, auch an die jüngſte nicht, iſt die unendliche Entwickelung menſchlicher Kultur gebunden; und in dieſer Zuverſicht, im Glauben an das ewig Werdende, haben wir eine freie Bühne aufgeſchlagen für das moderne Leben. —"

Für das moderne Leben — nicht mehr bloß für die moderne Kunſt. So lange hatte man von einer „Revolution in der Litteratur" geſprochen. Jetzt ſchien es fürwahr, als ob eine wirkliche Revolution daraus werden ſollte. Denn wie vorurteilsfrei und vielſeitig auch die Verheißungen Brahms klangen, die Thaten, die er folgen ließ, zeugten von der Einſeitigkeit ſeines eigenen Wollens; und daß jetzt auch noch die neue Einſeitigkeit einer politiſchen Partei hinzutreten ſollte, das zeigte die nächſte Theatergründung, die in Berlin unter ſeiner Mitwirkung entſtand.

Fünftes Buch.

Die letzten Kämpfe und der Sieg des Neuen.

Erstes Kapitel.

Eine freie Volksbühne wird in Berlin errichtet.

Die Erfolge der „Freien Bühne" hatten gezeigt, daß ein solches Vereinstheater in der That lebensfähig sein kann; aber die Einseitigkeit dieser Freien Bühne selbst hatte ebenso deutlich dargethan, daß den Bedürfnissen der Jugend hier nur in dürftiger Weise Rechnung getragen wurde. Holz, Schlaf und Hauptmann — und weiter keiner! — das war das Endergebnis des ersten Spieljahres gewesen! und das geschichtliche Drama, daß die „Jungen" mit Vorliebe gepflegt hatten, war ganz ausgeschlossen. Kein Wunder daher, daß eine Anzahl der von allen Bühnen Zurückgewiesenen darüber grollte. Kein Wunder auch, daß sie sich ihrerseits zusammenthaten und es noch einmal versuchten. Die Unternehmungslustigsten waren auch die Führer der neuen Bewegung: Bleibtreu und Alberti. Sie vereinigten sich mit Max Stempel und dem sächsischen Dialektdichter Georg Zimmermann, der lange Zeit die Geschäfte der Genossenschaft Deutscher Autoren geführt hatte, und erließen die Ankündigung eines Vereins „Deutsche Bühne". Mit Recht hoben sie darin hervor, daß die einseitige Betonung des Auslandes ein Fehler der „Freien Bühne" gewesen sei. Gleichzeitig verbreitete sich das Gerücht, daß eine „Freie Volksbühne" in sozialistischen Arbeiterkreisen angestrebt werde. „Wenn also das Glück es will" — so spottete Otto Brahm in seiner Zeitschrift — „haben wir im nächsten Theaterjahr drei „Freie Bühnen" in Berlin zu gewärtigen: die alte „Freie Bühne", die „Freie Volksbühne" und die „Deutsche Bühne". Von weiter zu gründenden „Freien Bühnen" verlautete bis zum Redaktionsschluß nichts." —

Nach langen Verhandlungen gelang es der Bleibtreu'schen Gruppe endlich, im „Zentraltheater" unterzukommen, das damals von dem Komiker Emil Thomas geleitet wurde. Am ersten Abend (Sonntag 28. Sept. 1890) wurde Bleibtreus Napoleon-Drama „Schicksal" gegeben. Der Erfolg war, wie vorauszusehen,

nach den erſten beiden Akten ein ſehr ſtarker, der jedoch durch den großen Bruch nach dem dritten Akt vollſtändig verloren ging. Am zweiten Aufführungsabend folgte ein älteres Schauſpiel eines verdienſtvollen Wiener Schriftſtellers Adam Müller-Guttenbrunn (22. Okt. 1852 geboren in Guttenbrunn), der namentlich dem Wiener Theaterleben neue Anregungen gegeben hatte. Seine ſcharfe Broſchüre „Wien war eine Theaterſtadt“ war ſchnell in vier Auflagen vergriffen (1885). In demſelben Jahre hatte er auch ſein modernes Schauſpiel „Irma“ geſchrieben. Die Heldin desſelben war eine jener vielen „unverſtandenen Frauen“, wie wir ihnen in der Litteratur ſo oft begegnet ſind. Sie hat ohne Liebe ihre erſte Ehe ſchließen müſſen und iſt dann einem Verführer zum Opfer gefallen. Nach dem Tode ihres Mannes erregt die ſchöne üppige Frau die Liebe eines jungen Künſtlers, den ſie glühend wieder liebt. Aber das Bewußtſein ihrer dunklen Vorgeſchichte und ihr verwöhntes Streben nach äußerem Glanz bringen ſie dem Maler gegenüber in eine ſchiefe Lage, und endlich ſtiehlt ein junger Backfiſch ihr die Liebe des Vergötterten. Der Verfaſſer ſelber ſchildert in der Vorrede zur Buchausgabe (Dresden und Leipzig 1891) die mannigfachen Bearbeitungen, die ſein Schauſpiel hatte durchmachen müſſen, bis es acht Jahre nach ſeiner Entſtehung auf der „Deutſchen Bühne“ zur Darſtellung gelangte, und das mag der weſentliche Grund ſein dafür, daß die Unklarheiten des Stückes es um Wirkung und Erfolg brachten. — Dagegen erzielte am dritten Abend die derb wirkſame Theatermache in Albertis „Brot!“ wenigſtens beim Publikum der „Deutſchen Bühne“ einen unbeſtrittenen Erfolg, während das tolle

Adam Müller-Guttenbrunn

Lärmen und Höhnen, mit dem am folgenden Abend Julius Harts unmögliches Schauspiel „Sumpf" begraben wurde, dem Lyriker bewies, daß er kein Dramatiker war. Auch die „Neuen Menschen" des jungen Oesterreichers Hermann Bahr, die das Unterliegen aller guten Vorsätze unter den Drang der Sinne schildern, bedeuteten keinen wirklichen Sieg, und so blieb der ganze Theaterverein „Deutsche Bühne" ohne nachhaltige Wirkung.

Ganz anders erging es der „Freien Volksbühne". In Berlin hatte es längst Bewegungen gegeben, die den Arbeitern, dem sogenannten „Volk", Theatervorstellungen verschaffen wollten. Ein größerer „Verein zur Gründung deutscher Volksbühnen" hatte unter Führung des Freiherrn von Malzahn, des Malers Prof. Karl Emil Doepler senior und anderer kunstfreudiger Männer gerade in jenen Jahren eifrig gearbeitet, und unter andern hatte Wildenbruch sein verbotenes Hohenzollerndrama „Der Generalfeldoberst" zu gunsten der Kasse dieses Vereins vorgelesen. Aber, obgleich an einem anderen Abend schon der Baumeister Sturmhövel den Plan des neuzubauenden Theaters entwickelt hatte — zum Bau kam es nicht. Dann war jüngst Professor Adler in einer Schrift dafür eingetreten, daß im königlichen Schauspielhause besondere Gratisvorstellungen guter Dramen für Arbeiter veranstaltet werden sollten, ähnlich wie die römischen Imperatoren ihrem murrenden Volke „panem et circenses" (Brot und Schauspiele) zur Ableitung der revolutionären Gedanken darboten. Aber die Anregung hatte keinen Wiederhall gefunden. Da wurde durch die Erfolge der „Freien Bühne" ein junger angehender Gelehrter in Berlin auf den Gedanken gebracht, auf ähnlicher Grundlage eine Freie Bühne für das Volk ins Leben zu rufen. Das war Dr. Bruno Wille (geb. in Magdeburg 6. Febr. 1860). Er hatte schon längere Zeit eine stille Rolle in der jungen Litteraturbewegung gespielt. Von den Mitgliedern des Vereins „Durch" hatten sich einige zu engerem Bunde zusammen gefunden. Der ehemalige Schauspieler Julius Türk (geb. in Lautenburg in W/Pr. am 26. Mai 1865) gehörte unter andern dazu. Er war ein leidenschaftlicher Gegner des Schauspielers Josef Kainz und hatte ihn in einer heftigen Broschüre angegriffen, auf deren Titel er seinen eigenen Namen unter dem stolzen Pseudonym „Kühnhold Wahr" verbarg. Durch ihn lernte ich den jungen Philosophen mit dem sanften Wesen und der ruhigen, überzeugenden Sprechweise kennen — eben Bruno Wille. Wie eine moderne Sokratesnatur erschien dieser damals mit seiner immer gleichen

Bruno Wille

Ruhe und mit seiner Fähigkeit, von jedem beliebigen Gesprächsgegenstand ausgehend, immer in seiner sachlichen und niemals verletzenden Weise zur Entwickelung seiner sozialen Gedanken zu kommen. Freilich eigentlich hatte er evangelische Theologie studiert, war aber mehr der Philosophie geneigt und war in Bonn ein Schüler des altkatholischen Theologen Knoodt gewesen; dann aber hatten ihn die modernen Ideen ergriffen, er war Materialist und Atheist geworden und lebte — mit seinem ursprünglichen Studium ganz zerfallen — wieder in Berlin bei seiner Mutter. Mit einer Arbeit über den „Phänomenalismus des Hobbes" errang er den philosophischen Doktorgrad (1888). Wir sahen uns damals sehr häufig. Auch ein junger Rheinländer gehörte zu seinem Kreise, Wilhelm Bölsche (geb. in Köln am 2. Jan. 1861), der Sohn eines Redakteurs der Kölnischen Zeitung. Er hatte in Bonn Philologie und Kunstgeschichte studiert; dann war er nach Paris gegangen, hatte dort naturwissenschaftliche und litterarische Studien getrieben und eine Analyse von Heines Werken zu veröffentlichen begonnen, die jedoch nicht über die erste Abteilung hinauskam (1887). Ferner hat er „Naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie" geschrieben, ein Werk, das die Grundstimmung seines Wesens und den untilgbaren Widerspruch desselben früh kennzeichnete, denn — wie viel Beziehungen auch zwischen Naturwissenschaft und moderner Poesie bestehen mögen — eine naturwissenschaftliche Betrachtungsweise der Poesie bleibt für alle Zeit gleich unmöglich, wie der Versuch, auf poetischem Wege die Rätsel der Natur entschleiern zu wollen. — Auch in der Dichtung hatte sich Bölsche bereits versucht, mit einem

Wilhelm Bölsche

kulturhistorischen Roman aus der Zeit Mark Aurels, „Paulus", und mit einem humoristischen aus der römischen Kaiserzeit „Der Zauber des Königs Arpus". Auch arbeitete er damals schon an seinem modernen Roman „Die Mittagsgöttin".

Bald darauf wandten sich alle drei der sozialdemokratischen Partei zu. Türk gab für längere Zeit die dramatische Kunst auf, um seine freie Zeit vollständig dem sozialdemokratischen Parteileben widmen zu können; in Wille regte sich das Theologenblut: er wurde sogenannter Sprecher in demjenigen Teile der Berliner freireligiösen Gemeinde, der gleichzeitig sozialdemokratischen Grundsätzen huldigte; und auch Bölsche stürzte sich nach einer längeren Zeit des Schwankens in das Parteileben, dem er innerlich früher ganz fern gestanden hatte. Nun aber wurde für alle drei der Gedanke der Freien Volksbühne fruchtbar. Wille und Bölsche waren den Arbeitern als wissenschaftliche Parteiredner bekannt, und Türk konnte seine alten dramatischen Neigungen hier mit den politischen vereinigen. Nach längeren Vorbereitungen berief Wille eine Arbeiterversammlung ein, und sein Name in Verbindung mit denen andrer Parteimänner genügten, um gegen 2000 Arbeiter am Dienstag den 29. Juli 1890 im großen Saale des „Böhmischen Brauhauses" zu vereinigen. Da saß neben Wille und seinen beiden vertrautesten Freunden sein Parteigenosse Wildberger und der Redakteur des politischen Parteiblattes Kurt Baake; daneben saß aber auch am langen Vorstandstische Dr. Otto Brahm. Und daraus war nun gleich zweierlei zu erkennen, erstens: die Volksbühne, die hier nun endlich erstand, hatte von vornherein einseitig einer politischen Partei zu dienen; und zweitens: sie hatte auch einseitig einer bestimmten ästhetischen Partei zu dienen. Und das ergab sich auch schnell aus den Verhandlungen.

Wille begann zu reden — in seiner ruhig klaren, herzgewinnenden Art, die niemals ihren Zauber auf die Arbeiter verfehlte, doch einseitig in seinem Programm; er führte zwar aus, „es sei lächerlich, wenn in den Tagesblättern die Rede gewesen sei, man wolle ein sozialdemokratisches Theater gründen, — als ob das nicht ein Unsinn sei!" Aber dennoch gab er zu, daß er der Meinung sei, man müsse Stücke wählen, von denen ein gewisser „sozial kritischer" Hauch ausgehe. Und dann erklärte er: wie er die Versammlung beurteile, würde sie sich wohl nicht für die „veraltete Kunst der Schönfärberei", sondern für die moderne der „Wahrheit und Aufrichtigkeit" entscheiden. Nun, was sollte die Versammlung da entscheiden? Es waren ja 2000 Leute, die von der älteren Kunst noch viel weniger wußten als von der neuen. Sagten diesen Arbeitern also ihre litterarischen Vertrauensmänner: die Dramen der Klassiker seien schönfärberisch und verlogen, die modernen Stücke aber seien aufrichtig und der Wahrheit entsprechend — nun so war kein Zweifel, daß die Arbeiter ihnen vollen Glauben schenken und sich für die modernen Stücke entscheiden würden. Sehr rührend wußte allerdings Brahm später in seinem Bericht in seiner Zeitschrift eine Episode aus der Versammlung zu schildern:

„Ein Mann trat auf, schlicht und im Werktagsrock, wie er aus der Fabrik kam, mit ungestärktem Hemd; Leiden malten sich auf seinen Zügen, und nicht leicht fand er die Worte. Aber

rührend war es zu hören, wie nun dieser Arbeiter ein Programm entwickelte, das jeder von uns Naturalisten hätte unterschreiben können: Wir wollen nicht die ewige Lüge auf den Brettern sehen, rief er, wir wollen die Wahrheit erfahren über das Leben, und lieber das Schreckliche sehen, Laster und Krankheit, als daß wir uns einen blauen Dunst vormachen lassen von edlen Grafen, die mit Hundertmarkscheinen um sich werfen, und von Kommerzienräten." —

Und an diese Schilderung knüpft Brahm dann die kühne Schlußfolgerung:

„Und dies war das Wort, das wie ein Leitmotiv durch die Versammlung klang: gebt uns Wahrheit! Nicht klassische und romantische Werke, realistische wollen wir haben, in denen der Wahrhaftigkeitsdrang und der feine Wirklichkeitssinn dieser Zeit sich ausdrückt; wir wollen das Leben sehen, wie es ist, nicht, wie es nicht ist!" —

Sehr gut! Und Herr Brahm will sich und seinen Lesern allen Ernstes einreden, jener arme Mann im „ungestärkten Hemd" habe mit der „ewigen Lüge auf den Brettern" das gemeint, was man litteraturgeschichtlich unter der romantischen oder gar unter der klassischen Dramatik versteht? Aber Herr Dr. Brahm! Wimmelt es denn bei Goethe von edlen Kommerzienräten?! Aber Herr Schillerbiograph, giebt es denn bei Schiller edle Grafen, die mit Hundertmarkscheinen um sich werfen? Nein, jener Arbeiter-Redner hatte die ihm einzig bekannte Litteratur der Kolportage-Romane gemeint, die er mit Recht verurteilte als verlogen! —

Man begann mit Ibsens „Stützen der Gesellschaft", und den Arbeitern war diese Satire auf die höhere Gesellschaft natürlich sehr angenehm. — Gern hatte sich dies Publikum in alles gefügt; auch darein, daß nach sozialistischem Grundzug jeder Platz im Hause den Preis von fünfzig Pfennig kostete — soviel betrug nämlich der monatliche Vereinsbeitrag — und daß die Plätze ausgelost wurden. Mit verständnisloſem Spott nannte ein Berliner Blatt das den „Knobel-Comment der Freien Volksbühne"! — Aber schon die zweite Vorstellung zeigte das Verfehlte in der Wahl eines kraß naturalistischen Dramas: Gerhart Hauptmanns Schauspiel „Vor Sonnenaufgang"! Mußte den Arbeitern nicht die Gestalt des jammervollen Loth, der im Anfang so viel renommiert und dann feige davon läuft — mußte er ihnen nicht wie eine Verhöhnung ihrer eigenen Parteiagitatoren erscheinen? Freilich ging der Vorstand der „Freien Bühne" sehr vorsichtig zu Werke; ein paar Abende vor jeder Aufführung ließ er das betreffende Stück durch einen seiner Redner — z. B. durch Bölsche — erklären. Aber alles dieses half nichts beim „Sonnenaufgang"-Stück. Otto Erich Hartleben, der mittlerweile in Berlin dem Mitarbeiterkreis der Zeitschrift „Freie Bühne" beigetreten war, berichtet darüber unter anderm: „Der zweite Akt wurde, im Gegensatz zu den bisherigen Aufführungen, so kraß herausgebracht, daß einem das Lachen wohl vergehen konnte; das Publikum fühlte auch die Gesamtwirkung dieses grausigen Hofbildes und applaudierte am Schluß in offenbar spontaner Ergriffenheit — im einzelnen aber war es sehr fidel und zum Lachen aufgelegt; das Drastische wurde leicht zum Komischen. Von einer einheitlichen, oder auch nur für eine bestimmte Wirkung geschlossenen Stimmung war unter solchen Umständen natürlich nicht die Rede" ... Dagegen kam es natürlich wieder zu einer starken Wirkung, als wieder ein wirkliches bühnengerechtes Drama auf der Volksbühne erschien: Ibsens Volksfeind. Daß hierin eigentlich alle Partei-Einseitigkeit bitter verhöhnt wurde, merkten die Zuschauer gar nicht.

Die merkwürdige Wahl des Stückes hatte allerdings eine innere Verbindung mit dem inneren Gegensatz, der Wille und Wildberger von ihren „Genossen" zu trennen begann. Und wirklich schien Wille auch in der Oeffentlichkeit die Rolle des Ibsen'schen Volksfeindes spielen zu wollen. Auch unter den Führern der Arbeiterbewegung gab es jetzt plötzlich „Alte und Junge": den „Alten" blieb nach wie vor die Masse heilig, den „Jungen" aber das Individuum. Sie fingen an mit Verachtung auf die „Herdenmenschen" herabzublicken, und sie sahen in ihrer großen, wohlorganisierten Partei eine Art von Herde, die willenlos dem berühmten Führer folgte. Nun kam hinzu, daß unlängst das Ausnahmegesetz „gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie" außer Kraft getreten war (30. Sept. 1890). Da über der Partei seit diesem Tage nicht mehr das Damoklesschwert der rücksichtslosen Unterdrückung schwebte, so schien auch die straffe Zentralisierung den „Genossen" nicht mehr so nötig. Sie fingen an, in der Herrschaft der alten Freunde Bebel und Liebknecht einen „Terrorismus" zu erblicken; sie machten ihnen den Vorwurf, den seit alten Zeiten die Jugend gegen das Alter auszuspielen beginnt: daß es erschlaffe, daß es nachgiebig geworden sei, daß es ihm an Thatkraft fehle. — Und — wie dergleichen immer so lange unter der Oberfläche verborgen bleibt, bis es plötzlich hervorschießt wie der Pilz in einer Nacht, — so gab es jetzt mit einem Male eine Partei der „Jungen" in der Sozialdemokratie Berlins, und Bruno Wille, der Herrscher in seinem selbstgegründeten Reich der Freien Volksbühne, war der Führer und der Sprecher dieser „Jungen". Es gab eine unerhörte Aufregung in der Partei, und die bürgerliche Gesellschaft freute sich, daß die „Roten" einander gegenseitig in die Haare zu fallen begannen. Weiter Blickende hatten ohnehin längst vorhergesagt, daß der Fall des Ausnahmegesetzes innere Spaltungen der Partei zeitigen würde — und nun gab ihnen die Zeitgeschichte recht. Bruno Wille aber war plötzlich der Mann des Tages geworden. Depeschen berichteten über sein Vorgehen von Hauptstadt zu Hauptstadt. Die Zeitungen entwarfen sein litterarisches Porträt. Ein Pariser Interviewer schilderte seinen Landsleuten verwundert, wie er den jungen Löwen des Tages als Sprecher der freireligiösen Gemeinde gesehen und gehört und in ihm, statt eines sprühenden Mannes der That, einen sanften jungen Prediger erkannt habe. Wille war mit einem Male für die weiteste Oeffentlichkeit entdeckt! Aber die ganze Aufregung ging vorüber, wie ein Traum. Bebel erschien in Berlin. Durch den Fall des Ausnahmegesetzes plötzlich von Acht und Bann befreit — durfte er zum erstenmal wieder in der Reichshauptstadt zu den Massen der Seinen öffentlich reden. Zu ungezählten Tausenden strömten die Arbeiter herbei, und im Triumph hielt der alte, jugendkräftige Parteigeneral seinen Einzug in den Riesensaal, wo Wille seiner wartete, umringt von seinem Stabe, in dem sich namentlich die jungen Reichstagsabgeordneten Wildberger und Werner befanden. Der Kampf entbrannte, aber es war von vornherein ein ungleicher Kampf. Bebel brachte Waffen mit, die ihm die Vergangenheit geschmiedet hatte: sein altes Ansehen, sein langes Märtyrerleben für seine Ueberzeugung und nicht zum Geringsten sein Bewußtsein, daß er selbst aus der Klasse derer hervorgegangen, für

die er eintrat; und er brachte Waffen mit, die er noch in der Gegenwart täglich neu zu schärfen wußte: vor allem seine stürmische Rednergabe. Gegen ihn konnte der junge Gelehrte, dessen Leib keine Narben aufwies, mit seinem sanften Pastorenorgan so wenig ausrichten, wie seine Genossen. In einer einzigen Schlacht war der kaum ausgebrochene Krieg entschieden, und das Siegel wurde ihm bald danach aufgedrückt auf dem Parteitage zu Erfurt (1891), wo die „Jungen" zahlreich überstimmt wurden und Werner und Wildberger aus der Parteileitung austreten mußten. Darum schieden sie nun freilich nicht aus dem Leben, und auch Wille wirkte noch im Kleinen fort, nachdem er hatte erfahren müssen, daß er eine Agitatornatur im Großen nicht war. Aber ein Teil seiner Jugendgenossen hielt zu ihm. Auch eine „Neue freie Volksbühne" gründete er. Und in manchen jungen Köpfen, denen die „dogmatische" Sozialdemokratie verleidet worden war, tauchte jetzt ein neues „Ideal" auf: das der „Anarchie".

Natürlich sympathisierte dabei in dieser modernsten Schriftsteller-Gruppe wohl niemand mit den feigen Meuchelmördern, die durch ihre verabscheuungswürdigen Greuelthaten der Anarchistenpartei bis auf den heutigen Tag den nur allzubegründeten Ruf einer Verbrecherbande eingetragen haben. Aber viele unter den Jüngsten hatten sich damals daran gewöhnt, jede Partei nur nach ihren philosophischen Grundlagen zu beurteilen. Und mittlerweile waren ja wieder neue Philosophen volkstümlich geworden.

Zweites Kapitel.

Die Lyrik wird politisch und philosophisch.

Grade in demselben Jahre 1889, in dem der Geist Friedrich Nietzsches in Wahnsinn zusammenbrach, fingen seine Gedanken an volkstümlich zu werden. Jetzt begannen die Zeitschriften nähere Auskunft über die Absichten des lebendig Toten zu geben, und jene Flut von Schriften für und wider ihn brauste herauf. Die junge Welt, die bis dahin unter dem Zeichen des sozialen Mitempfindens gestanden hatte, begann jetzt die neuen Schlagworte des neuen Mannes zu erlernen. Man fing an von dem „Recht der Starken" gegenüber den Schwachen zu schwärmen, den „Willen zur Macht" als die Richtschnur des Lebens zu nehmen, und Rücksichtslosigkeit und Egoismus als die Wege zum Ideal des „Uebermenschentums" anzusehen. Hatte die junge Litteratur bis dahin den Menschen nur als ein Mitglied der großen Masse ansehen wollen, so wollte sie ihn nun möglichst ganz auf sich allein gestellt sehen im Gegensatz zum „Herdentrieb". Den Sozialismus begann der Individualismus abzulösen. — Er begann. — Eine Zeit lang aber liefen beide Strömungen noch durch- und nebeneinander.

Und so fanden denn einige, von Nietzsche ausgehend, rückwärts den Weg zu Max Stirner. Eigentlich hatte er Kaspar Schmidt geheißen (geb. 25. Okt. 1806 in Bayreuth), der grübelnde Sonderling, der am 26. Juni 1856 blutarm

und wenig bekannt in Berlin geſtorben war. Aber nun erwachte ſein faſt vergeſſenes Hauptwerk wieder: „Der Einzige und ſein Eigentum". — Es war im Jahre 1845 in Leipzig erſchienen und erſt 1882, alſo nach ſiebenunddreißig Jahren, hatte es ſeine zweite Auflage erlebt. Jetzt wurde die Nachfrage danach groß; es war in der billigen „Reclam'ſchen Univerſal-Bibliothek" für wenige Groſchen zu kaufen, und nun las die von Nietzſche vorbereitete Jugend hieraus, wie Staat, Religion und Sitte eine ungerechte Vergewaltigung ſeien an dem einzig Berechtigten, an dem Egoismus. Für die nervöſe Ueberhaſt, mit der in jener Zeit auf ihrer Suche nach einem neuen Kunſtideal die jungen Poeten von einem Gegenſatz zum andern ſprangen, dafür ſei als ein Beiſpiel die damalige Entwickelung von Mackay angeführt. Er, der noch unlängſt für ſein Gedicht „Arma parata fero" ein Verbot auf Grund des Sozialiſtengeſetzes eingeheimſt hatte, ſchrieb jetzt auf ſeine neueſte Gedichtſammlung „Das ſtarke Jahr" (Zürich 1890) als Motto den Satz von Max Stirner: „Man glaubt nicht mehr ſein zu können, als Menſch. Vielmehr kann man nicht weniger ſein!" Und gewidmet war das Buch „dem gehaßten Gefährten des ſtarken Jahres".

Den eigentlichen Kern der Gedichte bildete diesmal die Umwandlung, die in Mackays Weltanſchauung vor ſich gegangen war; aber ſeine dichteriſche Begabung hatte ſich nicht geklärt. Man hat bei ſeinen philoſophiſchen Gedichten immer noch das Gefühl, als empfinde er alles Mögliche dabei, was er durchaus nicht zum Ausdruck bringen kann. Die dichteriſche Form des Verſes ſcheint ihn zu ſtören und liegt oft wie eine ſchwere Maſſe drückend auf dem weichen und unklaren Empfindungsgehalt. Man hat den Eindruck, als ringe er mit allem: mit ſeinen Gedanken, mit ſeinen inneren Erlebniſſen, mit der Sprache — und als komme er auch da nicht zum wirklichen Sieg, wo er dieſen Sieg ſelbſt verkündet. Dieſen Eindruck macht auf mich auch die Liederreihe, in denen er ſeine neueſte Entwickelung zu ſchildern verſucht. Am klarſten gelingt ihm verhältnismäßig die Darlegung ſeiner Gefühle in:

Letzte Erkenntnis.

Einſt wähnte ich ſie zu verachten —
ich verachte ſie nicht mehr.
Ich kann nur noch betrachten:
Ich ſchaue um mich her.

Ich betrachte das Sein wie ein Leben,
von dem kein Teil ich bin —
ich bin mein — ich kann mich geben
nicht mehr den andern hin.

Denn ich bin wiedergekommen
zu mir — was brauche ich mehr?
Mein ward wieder, was mir genommen;
was geflohn, am wieder her.

Und gab mir wieder die Hände —
ich bin unendlich reich!

Von hier bis zum Erden-Ende
iſt mir kein anderer gleich.

Das flößt den Mut, den neuen
der klaren Seele ein:
Es will ſich wieder freuen,
wieder ſtark die einſame ſein! . . .

Sie raſen, die lärmenden Thoren,
und rennen die Grenzen an —
ich verſchließe meine Ohren,
was geht mich ihr Schreien an?

Sie trennen Gerechte und Sünder
und halten wechſelnd Gericht,
doch ſie ſind ewige Kinder,
und ſie verſtehen ſich nicht.

Ich aber verstehe alle
und nenne keinen schlecht:
Ob er siege oder falle,
er ist in seinem Recht.

Ob er falle oder siege,
es kann nicht anders sein.
Ich steige, und ich erliege —
gewiß! — Doch ich bin mein! . . .

Auch weiterhin begeisterte sich Mackay für diese seine neueste Weltanschauung. Er sammelte Material für eine Biographie Max Stirners und schrieb einen Roman: Die Anarchisten.

Mackay lebte jetzt in der Schweiz in nahen Beziehungen zu Henckell, der sich immer mehr zum Poeten des Sozialismus ausgebildet hatte und seinen zahlreichen Lyrikbänden eine Sammlung von Kampfliedern unter dem Titel „Trutznachtigall“ anreihte. Immer politischer wurde die Lyrik. In Zürich lebte damals auch Maurice Reinhold von Stern (geb. zu Reval am 3. April 1859), der Sohn des esthländischen Dichters Karl Walfried von Stern. Wegen einer Insubordination hatte er, der Zögling des Dorpater deutschen Gymnasiums, seine ursprüngliche militärische Laufbahn aufgeben müssen, und dann hatte ihn der Wandertrieb nach Amerika geführt. Dort hatte er sich tief in die sozialistische Bewegung hineingestürzt und selbst die „New Yerseyer Arbeiter-Ztg.“ gegründet. Krank war er 1885 nach Europa zurückgekehrt und hatte in Paris und London, in Basel und endlich in Zürich seinen Wohnsitz genommen. Dort hatte der 26jährige junge Mann sich noch auf der Universität immatrikulieren lassen und sein Studium bis 1888 fortgesetzt. Dann war er eine Zeit lang Redakteur des „Züricher Volksblatts“ geworden. Mit „Proletarierliedern“ hatte er sich eingeführt (1885), denen „Die Stimmen im Sturm“ (1888) und die „Neuen Lieder“ (1889) gefolgt waren. Seine politischen Ideale entsprachen ungefähr dem Programm, das Hauptmanns Loth im ersten Akt des „Sonnenaufgangs“-Dramas entwirft: Kampf gegen das Kapital und gegen den Alkohol — ein Lebensprogramm der Enthaltsamkeit und des Sozialismus.

So erwachte mitten im Naturalismus ein gesteigertes Interesse für die Lyrik. Da aber die junge Generation damals von der fixen Idee beherrscht wurde, daß jede Dichtungsart in dieser Zeit ganz neu werden müsse, so leitete z. B. Julius Hart seine neue Gedichtsammlung „Homo sum“ (1890) mit einer langen Abhandlung über die „Lyrik der Zukunft“ ein, die in den Worten gipfelte:

„. . . Das Wesen ihrer Objektivität steht im Gegensatz zu dem Subjektivismus der hinter uns liegenden Poesie. Die Lyrik wird deshalb auch aus der fremden Seele heraus denken, fühlen und reden lernen und nicht immer das Ich zu Worte kommen lassen. Sie wird das Landschaftliche in ganz anderer Deutlichkeit uns malen, das Einzelbild statt eines typischen hinstellen, die Empfindungen schärfer begründen, ihre Ursachen darlegen und die Gefühle selber feiner zerlegen. In dieser Kunst hat Goethe zum Teil Großes geleistet, als ein dichterisches Genie, das über die Kunst seiner Zeit hinauswächst, aber wenig offenbart sich die Kraft in der übrigen deutschen Poesie, die wesentlich nur stimmungsvoll das reine Empfinden wiedergiebt. Vorwiegend ist aber auch die Goethe'sche Sprache Gefühlssprache und ihr Wesen musikalischer Natur; demgegenüber wird die Lyrik des Realismus reichere Elemente der Phantasieanschauung verarbeiten und einen mehr malerischen und plastischen Charakter annehmen, das Bildliche, das bei Goethe zurücktritt, mächtiger in den Vordergrund stellen. Innere Formwandlungen vollziehen sich, die dem Kenner nicht verborgen bleiben können.“ —

In dieſen Sätzen gipfelte Julius Harts neue Theorie. Irriger hat wohl nie ein Prophet ſeine eigene Zeit aufgefaßt. Im Gegenſatz zu jener prophezeiten Objektivität bereitete ſich in der Lyrik gerade damals ein bisher unerhörter Subjektivismus vor, der binnen kurzem den ganzen Naturalismus in der Litteratur über den Haufen werfen ſollte. Aber — ſo wenig jemand an Julius Harts Gedichten irgend etwas grundſätzlich Neues füglich finden konnte, ſo gern muß man ihnen das höhere Lob zugeſtehen, daß ſie in der gewohnten Art recht gut waren. Eine Probe!

Am Grabe einer Schauſpielerin.

Und es ſtöhnt der Wind, und der Regen fliegt und fegt an den Kreuzen und Steinen,
und aus der Erde, durchs naſſe Gras, durch die Neſſeln zittert ein Weinen.
Und durch die Neſſeln, durchs naſſe Gras, durch die Erde ſeh' ich es ſchimmern,
ein Leichenhemd, einen Roſenſtrauß, eines Ringes goldiges Flimmern.
An den Buſen gedrückt eine ſchmale Hand, zwei Augen im Schlafe geſchloſſen
und die Schultern, ſo zart wie der Blüten Schnee, von blonden Locken umfloſſen . . .
O du Tag, o du leuchtende Sommernacht, da ich goldene Stunden verträumte,
und, küſſend deinen blutroten Mund, meine Jugendjahre verſäumte. —
Nur noch einmal hör' ich ſo fern, ſo weit, wo der Himmel voll Wolken und Regen,
ein wonnig Lachen dort hoch im Gewölk, ſo trotzig und luſtig verwegen.
In der bleichen Luft, in dem fahlen Licht hintreiben wirbelnde Blätter,
und die weißen Roſen wehen zerfetzt im trüben Regenwetter . . .

Im Gegenſatz zur Theorie von Julius Hart ging die neue Lyrik darauf aus, die neuen Zuſtände wieder in neue Stimmungen aufzulöſen. Eine gewiſſe „Fauſtſtimmung" — ein damals bei den jüngſten Lyrikern beliebtes Wort — wurde dadurch erzeugt, daß der Gegenſatz zwiſchen der neuen Welt und dem alten Empfinden in dem Gefühlsleben ſich nicht ausgleichen laſſen wollte.

. . . Doch dann bin ich längſt in das Grab gebetter!
die neue Zeit weht über meine Gruft,
wenn ſie der Menſchheit Ideale rettet
und nach dem ew'gen Frieden bangend ruft;
dann wird vielleicht auf meinem Grabe blühen
ein Kranz von Roſen purpurn, dunkelrot,
denn niemals kann in dunkler Nacht verglühen,
was in mir rang nach lichtem Morgenrot. —

Dieſe Verſe rühren von Auguſt von Sommerfeld her (geb. 8. Sept. 1868 in Potsdam, geſt. 1899), der ſolchen Stimmungen in einer Anzahl von Schriften Ausdruck verliehen, ſo „Die entgötterte Welt" (1890), „Das neue Heil" (1891).

Die oben angeführten Verſe ſetzte ein gleichfalls philoſophiſch beanlagter junger Dichter auf den Titel ſeiner Liederſammlung „Funken" (1890). Es war nicht ſein Erſtlingswerk. Ludwig Jacobowski (geb. zu Strelno am 21. Jan. 1868) hatte vielmehr ſchon in einer Reihe poetiſcher und äſthetiſcher Schriften jenes Ringen des Gefühls mit der neuen Welt zum Ausdruck gebracht. Gleich im erſten Liede dieſer neuen Sammlung vergleicht er die moderne Eiſenbahn mit dem uralten Ringen nach dem Ideal:

Im Coupé.

Geſpenſtiſch atmen durchs fahle Grau
die Wälder lautloſes Schweigen;
nur hin und wieder ſich Flocken Blau
am troſtloſen Himmel zeigen.

Auf dämm'rigen Fluren verſchlafen hauſt
die Nacht und träumt vom Erwachen;
die Maſchine ſauſt und das Rad erbrauſt
durch Felder und ſumpfige Lachen.

So Menſchenherz du entgegenbrauſt
voll Unraſt dem Ideale,
bis niederſchleudernd des Schickſals Fauſt
dich kreuzigt am Marterpfahle.

Dann ſchauſt du ſterbend, wie weltenweit
du fern von dem leuchtenden Ziele,
und atmeſt müde im Todesleid
der Ewigkeit Morgenkühle. —

Nahe Freundſchaft verband damals Jacobowski und Richard Zoozmann (geb. in Berlin am 13. März 1863). Dieſer ſprudelte ſchon ſeit vielen Jahren unaufhörlich lyriſche Gedichte in die Welt hinaus. Mit neunzehn Jahren ſchon hatte er einen „Minneborn" herausgegeben. Zwei Jahre ſpäter folgten „Lieder, Romanzen und Balladen". Wieder nach zwei Jahren gab es „Neue Dichtungen". Dann folgten „Aus Herz und Welt" (1888) und „In Klios und Eratos Banden" (1889) und „Epiſoden" (1891). Zoozmann ſchwelgt in Lyrik. Alles wird ihm zum Vers, und jedem Metrum iſt er gerecht. Aber dafür dichtet er auch wahllos und kommt ſelten zur Vertiefung und zum Ausreifen. Da ſieht er „vier Cylinderhüte fahren" in Berlin in einer Droſchke und gleich iſt das Gedicht fertig. Der eine Cylinderhut deckt das Haupt eines Geldmannes.

Mit der Miene eines Triumphators
neben ihm ſitzt Herr von Soundſo,
dem Beſuche des Totaliſators
dankt er's Geld — ſonſt iſt er dumm wie Stroh.

Geradeüber dieſen beiden Edeln
ſitzt der Dritte, arm und unbekannt;
doch ein Bückerich, gewandt im Wedeln,
lebt er von der andern milder Hand.

Und der vierte im Cylinderhute
iſt der Kutſcher im betreßten Rock,
höher als die andern thront der Gute
oben hoch auf ſeinem Kutſcherbock.

Dieſer iſt's, den ich am höchſten achte!
ehrlich doch verdient mit Fleiß und Schweiß
er ſein Geld ſich! — Wie man's auch betrachte,
das da hinter ihm iſt nur Geſchmeiß.

Vier Cylinderhüte ſah ich fahren — —

Zoozmann und Jacobowski begründeten damals eine neue Zeitſchrift unter dem Titel „Der Zeitgenoſſe, Berliner Monatshefte für Leben, Kritik und Dichtung der Gegenwart". Dieſe Zeitſchrift ſollte mitten in dem Streit der Parteien eine Oaſe bilden und an Stelle des gegenſeitigen Bekämpfens der Richtungen das einheitliche Streben nach echter Kunſt ſtellen. Doch ſolche Friedensklänge waren noch verfrüht in jener Zeit hochgehender äſthetiſcher und politiſcher Gegenſätze.

Ludwig Jacobowski

Aber der ſozialiſtiſche und anarchiſtiſche Zug war es nicht, der die neueſten Dichter in Konflikt mit dem Strafrichter brachte. Vielmehr veranlaßten dies immer wieder die Verſtöße gegen die Sittlichkeit. Der erſte große Aufſehen erregende Prozeß dieſer Art fand am 27. Juni 1890 in Leipzig ſtatt, wo Alberti und Walloth, ſowie ihr Verleger Friedrich ſich wegen „Verbreitung unzüchtiger Schriften" zu verantworten hatten. Eigentlich war auch Hermann Conradi vor den Strafrichter geladen worden, aber der Tod hatte ihn vorher abgerufen. Er war am 8. März 1890 an einer Lungenkrankheit geſtorben. Damit hatte die junge Generation den erſten Toten in den Reihen ihrer Kämpfer zu verzeichnen, und man verſuchte nun ſein Bild derartig zu verklären, wie einſt der junge Hardenberg von den Romantikern verherrlicht worden war. Wenn nur der Unterſchied nicht ſo groß geweſen wäre zwiſchen dem genialen Novalis mit ſeiner gedankenſchwangeren, verheißungsvollen, formgewaltig dahinflutenden Myſtik und dem unfertigen, überhaſteten Conradi mit ſeinem mutloſen Verſinken in alltäglicher Sinnlichkeit! Die in dieſem Jahre gegründete Zeitſchrift „Moderne Dichtung" (Brünn 1890) widmete ihm eine Gedächtnisnummer. Seinen Tod hatte dieſe Zeitſchrift in der Nummer zuvor angezeigt mit den hochtönenden Worten:

„Einer unſerer thattüchtigſten Mitſtreiter, einer der genialſten und eigenartigſten Dichter und Denker unſerer Zeit, Hermann Conradi, iſt am 8. d. M. in der Abenddämmerung nach kurzem, ſchwerem Leiden verſchieden. Noch vor kaum vierzehn Tagen hatte er uns mehrere größere Beiträge für das vorliegende Heft mit Beſtimmtheit zugeſichert, und wir hatten ihm auf eine bezügliche Anfrage hin den heutigen Tag als letzten Termin für die Entſendung der-

ſelben feſtgeſetzt. Statt der erwarteten Manuſkripte ward uns ſoeben die furchtbare Kunde von ſeinem jähen Ende! Noch ſtehen wir allzu unmittelbar unter dem niederſchmetternden Eindruck dieſer Nachricht, noch läßt uns der Schmerz, der unſer Herz durchkrampft, die Größe des Verluſtes, den wir erleiden, nicht voll und ganz ermeſſen. In tiefſtem, in Worte nicht faßlichem Weh rufen wir dem unglücklichen Kameraden unſern letzten Scheidegruß zu, — wir werden ihm allezeit und immerdar ein treues, liebevolles Andenken bewahren!" —

Hans von Baſedow — ein fruchtbarer, aber wenig erfolgreicher junger Dramatiker — (geb. in Deſſau 30. Juli 1864) ſchrieb in derſelben Zeitſchrift:

„Hermann Conradi war ein Dichter, der in die Tiefe der Menſchenſeele hinabtauchte, der die verborgenſten Gefühle ans Licht förderte. Er ſah da noch, wo andere nicht mehr ſahen, fühlte die leiſeſten Schwingungen, die für die Nerven anderer völlig unempfindlich, — ja er war ſozuſagen ein einziger, ſchwingender Nerv. Seine Empfindungsſchwelle lag tiefer, als die anderer."

Die folgende Nummer ſollte nun einen ausführlichen Artikel aus der Feder von C. Korn bringen, aber dieſer entſchuldigte ſich, daß er die große Aufgabe ſo ſchnell nicht bewältigen könne:

„Nicht irgend ein Künſtler, irgend ein Litterat iſt da geſtorben — hier ſtarb vielmehr der Künſtler-Prophet, der philoſophiſche Pädagog der zukünftigen Generation. Hätte Conradi nur noch ein paar Jahre leben und jene Werke, deren Plan bereits vollſtändig konzipiert in ſeinem Gehirn bereit lag und zu welchen ſeine vorhandenen Schriften die bloße Ouverture bildeten, ſchaffen dürfen — er hätte ſich als Repräſentant einer gewaltigen neuen Kultur manifeſtiert, einer Kultur, die ſich in unſern Tagen abſeits vom Wege aufgebaut hat und von der die guten Leute um uns herum keine Ahnung haben. Halten Sie dies nicht für das ſubjektiv gefärbte, übertreibende Urteil eines trauernden Freundes. Ich werde Gelegenheit haben, Wort für Wort dieſe Apotheoſe durch Dokumente zu belegen und beweiſen." —

Leider hat er das nicht gethan, und ſo wird es bis heute niemand glauben. Auch zwei Bildniſſe Conradis brachte die Nummer, eins, das den Lebenden, und eins, das den Toten auf dem Sterbebette darſtellte. Und dazu gehörten zwei Trauergedichte, ein längeres von Martin Weiß aus Würzburg und ein kürzeres von Karl Henckell. Aber beſſer als all dieſer unwahre Schwulſt, mit dem die vermeintlichen Wahrheitspropheten das Grab ihres erſten Toten entweihten, war ein Grablied, mit dem Conradi ſelbſt einſt ſein eigenes Dichten beſungen hatte:

Kaum bebt's jäh aus in ſchriller Diſſonanz . . .
die Blätter ſind verdorrt, verſprüht ihr Glanz, —
es ſtreicht der Abendwind durch die Cypreſſen . . .
nur Wen'ge weinen . . . ſie verſtummen bald.
Was ich geträumt, — ſie geben ihm Geſtalt —
ich aber werde bald vergeſſen . . . .
(Lieder eines Sünders.)

Sein letztes Gedicht kam in Berlin zum öffentlichen Vortrage am erſten Abend — wiederum eines neuen „freien" Vereins. Schon die „Freie Volksbühne" hatte begonnen, außer Aufführungen auf der Bühne auch belehrende litterariſche Vorträge und Rezitationsabende für große Arbeiterverſammlungen zu veranſtalten. Warum ſollte dies bloß vor Arbeitern möglich ſein? — Und ſo begründete ſich denn eine „Freie litterariſche Geſellſchaft". Sie verfolgte den Zweck, eine Ergänzung des Vereins „Freie Bühne" zu bilden und moderne Lyrik und

Novelliſtik zu Gehör zu bringen. Dienen ſollten dazu öffentliche Vorleſeabende, Anlegung einer Bibliothek und zwangloſe Veröffentlichung von dichteriſchen und äſthetiſchen Werken. Der erſte Vorleſeabend fand am Freitag den 14. Nov. 1890 in einem Saal des Hotel Imperial in Berlin ſtatt und hatte großen Erfolg. Fräulein Nuſcha Butze und die Schauſpieler Emanuel Reicher und Arthur Krauß-neck trugen Dichtungen von Conradi, Holz, Fontane, Sudermann, Lilien-cron, Julius Hart und von mir vor, und eine feine Novelle aus „Wand an Wand“ von Eduard Engel. Eingeleitet wurde der Abend durch einen kurzen Vortrag von Ernſt von Wolzogen. Zum Vorſitzenden des Vereins war Heinrich Hart, zum Ehrenvorſitzenden Fontane gewählt worden. Der ſtarke Erfolg des erſten Abends erregte große Aufmerkſamkeit, ſo daß die Vereinigung jahrelang fort-beſtehen konnte. — So hatte Berlin denn eine „Freie Bühne“, eine „Freie Volksbühne“ und eine „Freie litterariſche Geſellſchaft“ und obendrein noch eine „Deutſche Bühne“ — alles im geſegneten Jahre 1890! Das war faſt zu viel ſelbſt für eine Weltſtadt! Kein Wunder daher, daß auch die anderen größeren Städte des Deutſchen Reiches von der Bewegung ergriffen wurden und ſolche Vereinigungen innerhalb ihrer Mauern entſtehen ließen.

Drittes Kapitel.

Die Modernen Münchens vereinigen ſich zu einer „Geſellſchaft für modernes Leben“.

In München war neben der „Geſellſchaft“ mit ihren immer ſchärfer werdenden rückſichtsloſen Angriffen auch eine andere Zeitſchrift ins Leben getreten, die unter dem Titel „Münchener Kunſt“ ſich in den Dienſt der litterariſchen Revolution ſtellte. Als eine „Illuſtrierte Wochen-Rundſchau über das geſamte Kunſtleben Münchens“ deutete ſie doch gleichzeitig ſchon auf dem roſagefärbten Umſchlag der erſten Nummer (1. Nov. 1889) ihr Programm an mit den Worten:

„Die Münchener Kunſt“ ſtellt ſich rückhaltlos in den Dienſt jener Richtung, welche von der bloßen Schönheits-Anſchauung und Anbetung vergangener Tage bewußt und entſchieden ſich abwendet und, geleitet von einem kraftvoll ſich äußernden Wirklichkeitsſinn, ihr Ziel in dem intimſten Einklang der Kunſt mit dem reich- und tiefbewegten Leben, insbeſondere der Gegenwart, ſucht. Dieſes rückhaltloſe Eintreten für die realiſtiſche Kunſtanſchauung ſoll uns jedoch nicht abhalten, bedeutſamen Leiſtungen der älteren Kunſtanſchauung mit pietätvoller Würdigung gegenüberzutreten.“

Mit dem Herausgeber dieſes neuen Kampfblattes, Julius Schaumberger (geboren in München am 29. Aug. 1858), trat wieder ein neuer Mann vor die größere Oeffentlichkeit. Aber auch Michael Georg Conrads Geiſt ſchwebte darüber. Gleich für die erſte Nummer hatte er ſeine „Begegnung mit dem franzöſiſchen Dramatiker Emil Augier“ geſchildert. Und in einem Aufſatz über Conrads bisher erſchienene Romane brachte dieſe ſelbe Anfangsnummer über ihn die begeiſterten Worte: „Michael Georg iſt er vorbenannt, als ob man's ſchon dem

Täufling angesehen hätte, was für ein geistiger Drachentöter und Kraftmensch dereinst aus ihm werden würde, und der ‚Ungespundete' möchte ich ihn nachbenennen. ‚Der Ungespundete' — das heißt nicht, ein frischer, fröhlicher, tapferer Geist schlechthin, sondern diese Eigenschaften verkörpert in einem süddeutschen Manne." Aber der eigentliche Stamm der Mitarbeiter des Herrn Schaumberger bestand aus jungen, noch unbekannten Männern. Da war der eben aus Berlin herübergekommene Otto Julius Bierbaum aus Schlesien (geboren am 28. Juni 1865). Seine Studien, die sich bisher in Leipzig, München und Berlin auf Philosophie, Rechtswissenschaft und Chinesisch erstreckt hatten, brach er nun völlig ab, und dafür ging's mit vollen Segeln in die Litteratur hinein. Vor allen Dingen die Kritik der bildenden Künste wählte er zu seinem Gebiet. Neben ihm stand der dreiundzwanzigjährige Hanns Freiherr von Gumppenberg (geboren in Landshut am 4. Dezbr. 1866). Als Sohn eines hohen bayrischen Postbeamten und als Sprößling einer alten Adelsfamilie hatte er eine vornehme Erziehung erhalten. Früh war er in das Königlich bayrische Pagenkorps eingetreten, und nach Beendigung seiner Gymnasialzeit hatte er in München litterarische Studien getrieben und namentlich zum engeren Schülerkreis des Goetheforschers Professors Bernays gehört. Aber als eigentliche Lebenslaufbahn schwebte ihm von jeher die des Dramatikers vor, und wirklich hatte er auch schon im zweiundzwanzigsten Lebensjahr das Glück, sein Erstlingswerk auf der Münchener Hofbühne dargestellt zu sehen. Es war das eine nordische Tragödie, „Thorwald" genannt. Aber die skizzenhafte und wenig bühnengerechte Durchführung des düsteren Stoffes hatte ein größeres Publikum nicht anzuziehen vermocht. Immerhin galt er für einen der Hoffnungsreichsten aus der jungen Geisteswelt Münchens, und mit jugend-

Georg Schaumberg

Julius Schaumberger

lichem Kraftbewußtsein stürzte er sich in die neue Bewegung hinein, ohne zu bedenken, daß er eigentlich nicht allzuviel Berührungspunkte mit ihr hatte. Jedoch herrschte in München damals noch nicht die Berliner Einseitigkeit. M. G. Conrad war eine vielseitigere und unendlich reichere Natur als der philologische Diktator von Berlin, und gern ließ er unter dem schützend vorgestreckten Schilde seines Reckenarms jeden kämpfen, der sich eines inneren Dranges bewußt war. Und so durfte Gumppenberg auch in der naturalistisch geplanten Zeitschrift um das verlorene Ideal klagen:

„Unruhvolle, harte Zeit,
Zeit der kühnsten Geistessiege —
schon dem Kinde in der Wiege
hälfst dein Schicksal du bereit!
Was im Sturme wir errangen,
ist im Sturm uns auch entgangen:
Nimm sie wieder, deine Qual —
gieb dafür ein Ideal!

Menschen in der Arbeit Last,
in des Schmerzes Geierkralle,
Jung und Alte — alle, alle
brauchen einen hohen Gast,
der an ihre Schwelle trete,
der in brünstigem Gebete
lose ihre schwerste Pein:
Aber wir — wir sind allein!

Siegreich war dein Himmelsflug,
heil'ge Kunst! Ich seh' dich thronen
auf dem Schutt der Religionen,
selber Göttin dir genug!
Hohen Geistern schaffst du Heil —
wer da reich ist, nimmt sein Teil:
Doch die Blinden und die Armen,
können sie an dir erwarmen?

Du, die nie ein Mensch geschaut,
die kein Name jemals nannte:
Liebe, deren Abgesandte
sangen einst den süßen Laut
von Erlösung und von Frieden —
bist du ewig nun geschieden?
Bringst du uns vom Himmel her
keine frohe Botschaft mehr?

Liebe, die im Morgentau
heimlich uns ins Auge lächelt,
die in Abendlüften fächelt,
auf der Berge stolzem Bau
sehnend oft das Herz beschlich —
Liebe, offenbare dich
deinem Volk dies letzte Mal!
Gieb auch uns ein Ideal! —"

Schon an diesem Sehnsuchtsgedicht konnte man erkennen, wie hoch sich der ideal gesinnte Gumppenberg innerlich über manchen Genossen erhob, denn Schwung und Seelenadel verliehen ihm die Künstlerweihe auch in dieser unklaren Periode.

Auch der alte Herr Heinrich von Reder — noch immer ein treuer Kumpan der Jugend — steuerte von seinem eigenartigen „Skizzenbuch" bei. Wenn man erfährt, daß diese seine kleinen Gedichte alle in demselben Versmaß geschrieben und alle gleich lang sind, so sollte man nicht glauben, daß so urwüchsige kleine drollige Schnurren darunter sind, wie die folgende:

„Der Mond steht in der blauen Luft
mit vollen gelben Backen
und malt aus langer Weil' mit Gold
der dunklen Wolken Zacken.

Er schaut herab zum Erdenkloß
mit bleicher Schadenfreude
und kratzt sich an dem Ringgebirg',
sieht drunten er die Leute.

Er lächelt, weil er ausgebrannt
muß kein Geschlecht mehr tragen,
das immer nur das Eine sinnt,
einander tot zu schlagen."

Georg Schaumberg (geb. in Ansbach am 30. Okt. 1855), der bisher nur den Schwank und das leichte Luſtſpiel gepflegt hatte — man darf ihn nicht mit Schaumberger verwechſeln —, gab ſich in dieſer erſten Nummer außerordentlich peſſimiſtiſch, wenn er alſo die Sünde ſprechen ließ:

„Ob ihr in brünſtigem Gebet
zum Chriſtengott euch wendet,
ob ihr zu Allah gläubig fleht,
daß er Erlöſung ſpendet —

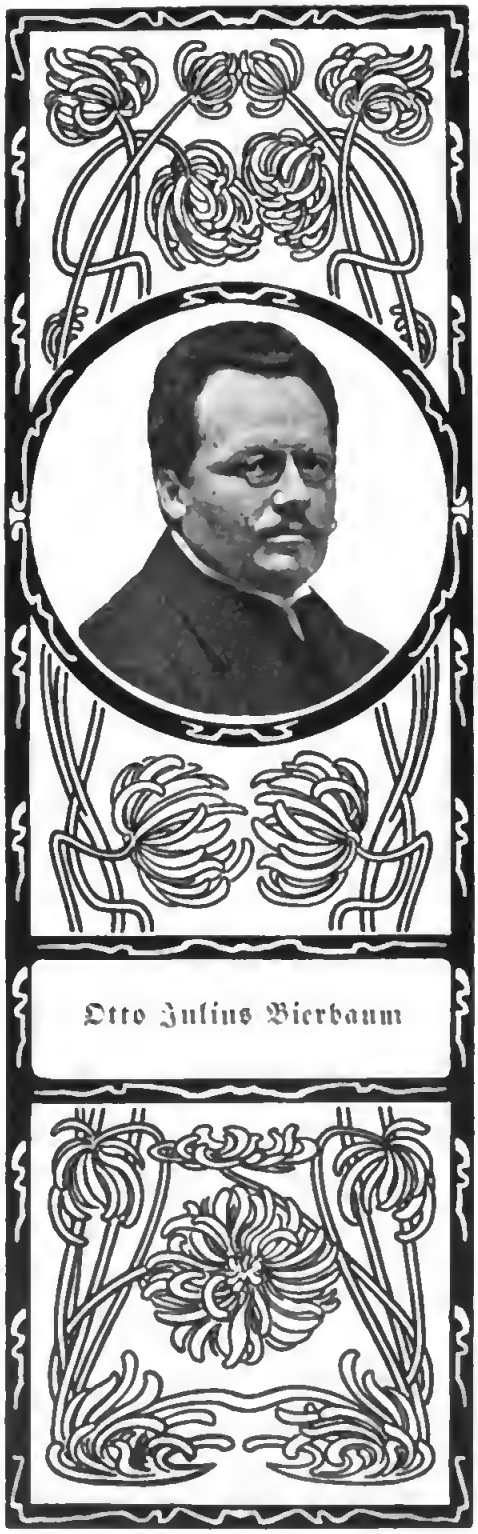
Ob ihr nach dem Meſſias ſchreit
um meine Macht zu brechen,
und Tempel auch an Tempel reiht,
die Menſchheit loszuſprechen —

Ob büßend ihr den Körper quält,
der Sinne Luſt zu dämpfen,
euch mit den frommſten Waffen ſtählt,
mich ſiegreich zu bekämpfen:

Vergebens iſt's, die Welt iſt mein,
wer will ſie mir entringen?
Kein Gott vermag's, kein Heil'genſchein,
nie wird es euch gelingen.

Denn nimmer reißt die Mutter ihr
hinweg von ihrem Kinde:
Aus mir entſprang ſie und in mir
wird ſie vergeh'n: der Sünde." —

Endlich erſchien auch in der erſten Nummer ſchon als ein Genoſſe dieſes neuen Bundes Julius Brand (eigentlich Hillebrand). Er erſchien zunächſt mit einem kleinen Aufſatz über den von ihm ſehr verehrten Münchener Schauſpieler Carl Näußer, aber er trug ſich damals mit großen dramatiſchen Entwürfen. Brand gehörte ſo recht ſeinem ganzen Typus nach in das neueſte Stadium der litterariſchen Revolution hinein. Bald ſuchte er das brutale Sinnen-Thema zu ſchwärmeriſchem Rauſche zu ſteigern, bald faßte er es plump und täppiſch mit nüchterner Reizloſigkeit. Doch immer ſuchte er es wenigſtens dadurch zur Größe zu erheben, daß er es an geſchichtlich bedeutende Menſchen anknüpfte. So wurde ſein erſter dramatiſcher Held Nero (München 1890). Da Brand ſich als Stürmer und Dränger fühlte, ſo blickte er natürlich mit ſtolzer Verachtung auf alles das herab, was man ſonſt dramatiſche Technik zu nennen pflegt. Aber auch das Zwangsgewand, das die Berliner ſich von Arno Holz hatten umſchnüren laſſen, galt ihm nichts. Und ſo taumeln denn die Szenen ſeines „Nero" wild durcheinander, beſtändig den Ort wechſelnd und — als leicht hingeworfene Federſkizzen — das Bild des kaiſerlichen Wüſtlings ſchilderud. In dem „phantaſtiſch halbdunklen Raum" einer giftmiſchenden Kupplerin beginnend, ſteigt die dialogiſierte Erzählung durch den Senatſaal in den Kaiſerpalaſt in flüchtigen Zwiegeſprächen und langen Monologen, und die abſichtlich alltägliche Proſa ſteigert ſich in den Selbſtgeſprächen des Nero mitunter ganz unvermittelt zu freien Rhythmen und Dithyramben. Daß das Bild des edlen Philoſophen Seneka ſich in das eines diplomatiſchen Menſchenverächters verwandelt, ſoll wohl naturaliſtiſchen Forderungen entſprechen. Aber wirklich tiefer gehende packende Seelenmalerei findet ſich nirgends, obwohl dazu Gelegenheit genug vorhanden wäre, wenn wir ſehen, wie die Mutter einen Mord begeht, um den Sohn auf den Thron zu heben; und wie der Sohn dann die Gattin verſtößt, den Bruder vergiftet, die Mutter ermorden läßt, Rom in Brand ſteckt und gegen die Chriſten wütet, um den Verdacht der Brandſtiftung



Otto Julius Bierbaum

auf dieſe abzuwälzen. Beim Anblick einer ſchönen Chriſtin, die er einem Stier hat auf die Hörner binden laſſen, packt ihn plötzlich die Reue, und als ein Schwächling tötet er ſich bei der Thronbeſteigung des Galba.

Es ſteckt eine gewiſſe kräftige Begabung in dieſem Drama, wie auch in der folgenden Tragödie Brands „Kaiſer Otto III." (München 1891). Hier wird die ganze gleich flüchtig dialogiſierte Regierungsgeſchichte des Ottonen von ſeinem Regierungsantritt an mit ſeinen Ungarnſchlachten, Römerzügen und ſeinem Eindringen in die Gruft Karls des Großen zuſammengehalten durch ein dichteriſch ausgeſtaltetes Motiv. Otto III. läßt in Rom den Creszentius hinrichten und zwingt deſſen überlebende Gattin, ſeine Frau zu werden. Sie lernt ihn lieben, aber da er ſie treulos verläßt, tötet ſie ſich zum Schluß an ſeiner Leiche. Aber weder das Erwachen dieſer unnatürlichen Liebe, noch ihr gewaltſames Ende ſind überzeugend entwickelt. Dennoch läßt hier mancher hübſch charakteriſierende Zug namentlich in der Geſtalt des jungen Kaiſers es bedauerlich erſcheinen, daß Brand des Glaubens war, leichtfertiges Hinwerfen unausgegorener Szenen ſei das Kennzeichen eines genialen Dramatikers.

Zuletzt hat er noch — immer tiefer in der Sinnlichkeit unterſinkend — eine Dichtung „Venus Aſtaroth" (Leipzig 1891) herausgegeben. Die griechiſche Göttin der Schönheit iſt hier im Titel abſichtlich zuſammengeſtellt mit der ſemitiſchen Göttin Aſtarte, an deren Altar reine Jungfrauen ihre Keuſchheit opfern mußten zum Ruhme der Göttin der Fruchtbarkeit und der Zeugungskraft. Eine Art von Cyklus vereinigt hier vier Verserzählungen von idealloſer Liebe.

Eine moderne Künſtlergeſchichte beginnt. Dann folgt eine Umdichtung der Tannhäuſerſage. Der aus dem Venusberg entkommene Minneſänger erfleht vergebens vom Papſt in Rom Verzeihung, und wie ihm dann die Bildſäule der Venus kalt und ſtumm bleibt, da folgt er den Lockungen eines glutäugigen Mädchens, das im Rauſche des Genuſſes ſich ihm als Aſtaroth zu erkennen giebt. Unter dem Titel „Der Sonnenprieſter" folgt dann eine Verherrlichung des Kaiſers Heliogabal, der ſich zum Baaldienſt bekannt hat. Er verlockt eine reine Prieſterin der Veſta, der Keuſchheitsgöttin, und läßt den Marzianus ſterben, um deſſen Weib ſein nennen zu können — bis er ſelbſt durch den Verrat ſeines Freundes ſtirbt. — Auch Brand ſtarb bald nach dieſer Dichtung.

Nach einem idealen Helden dagegen verlangte Hanns von Gumppenberg und verſuchte ſich an dem gewaltigen Stoff eines Dramas „Der Meſſias". Den echten Dramatiker verrät hier gleich die Auffaſſung des Judas. Er erſcheint als ſtolzer, prunkender Prophet, der ſelbſt ſeine Jünger um ſich geſchart hat und am Jordan dem ſanften Jeſus und ſeiner beſcheidenen Schar die Taufe ſtreitig machen will. Aber er iſt bedeutend und groß genug veranlagt, um die reine Erhabenheit Jeſu allmählich bewundern zu lernen und ſich vor ihr zu beugen. Ja, Judas wird erſt in dem Augenblicke zum Verräter an ſeinem Ideal, wo Gumppenberg ſelber es von ſeiner Höhe herabzieht. Um den Meſſias nur menſchlich darzuſtellen und ihm als tragiſchem Helden auch eine tragiſche Schuld zu geben, ſtellt Gumppenberg nämlich die Geſchichte von der Auferweckung des Töchterleins des Jairus als eine bewußte Täuſchung

Hanns Frhr. von Gumppenberg

dar, zu der Jesus sich durch das schnöde Verlangen des Volkes nach Wundern hinreißen läßt. Freilich ist dieser Einfall des Dichters keineswegs glücklich. Denn abgesehen von dem Verletzenden, das eine solche Entweihung einer so hehren Gestalt mit sich bringt, läßt sie auch den Helden des Dramas unwahrscheinlich erscheinen — denn, nun kann er ja selbst nicht mehr an sich glauben und hat zudem Hoffnungen im Volke erregt, die er zum zweiten Male nicht erfüllen kann.

Daß diesem Drama daher aus tausend Gründen sich die öffentlichen Bühnen verschließen würden, war sonnenklar. Und da nun auch in den Münchener Kreisen sich schon eine ganze Anzahl von unaufgeführten Dramen angesammelt hatte, und man obendrein in der schönen Isarstadt so viel aufregende Kunde von der „Freien Bühne" und der „Litterarischen Gesellschaft" in Spree-Athen hörte, so drängte sich der Münchener Jugend der Gedanke auf, hier ebenfalls zunächst eine große Vereinigung zu schaffen, die der modernen Kunst den Weg bahnen sollte, und dieser Gedanke fand nun seine Verwirklichung. Das Restaurant „Parsival" in der Herrenstraße zu München war damals der Sammelplatz der litterarisch Unzufriedenen, und hier faßten eines Tages Schaumberger und Gumppenberg, Schaumberg und Bierbaum den Plan, eine „Gesellschaft für modernes Leben" zu gründen. Als eine vollzählige Versammlung der „Modernen" Münchens den Plan gutgeheißen hatte, wurde auch Detlev von Liliencron, der damals dem Münchener Parsivalkreise angehörte, und der Bildhauer Rudolf Maison mit in den Vorstand gewählt, und M. G. Conrad übernahm auf allgemeinen Wunsch den Vorsitz. Und so wurde denn folgende Ankündigung an die Oeffentlichkeit erlassen:

„Unter dem Namen „Gesellschaft für modernes Leben" hat sich in München eine Vereinigung mit folgenden Zielen gebildet:

Die „Gesellschaft für modernes Leben" stellt sich zur Aufgabe die Pflege und Verbreitung modernen, schöpferischen Geistes auf allen Gebieten: Soziales Leben, Litteratur, Kunst und Wissenschaft. Zu diesem Zwecke trifft die „Gesellschaft für modernes Leben" folgende Veranstaltungen: 1. Vortragsabende, in welchen einschlägige Fragen theoretisch und durch Vorlesung moderner Geisteswerke jeder Gattung beleuchtet werden. — 2. Errichtung einer freien Bühne, welche unter dem Schutze des Vereinsgesetzes auch solche Werke zur Aufführung bringen wird, denen sich die öffentlichen Theater noch verschließen. — 3. Sonderausstellungen von solchen Werken der der Gesellschaft angehörenden bildenden Künstler, welche für die moderne Entwickelung besonders kennzeichnend sind. — 4. Herausgabe einer Zeitschrift, welche die Anschauungen der „Gesellschaft für modernes Leben" nach außen vertreten soll. — Der „Gesellschaft für modernes Leben" sind unterschiedslos alle Personen als Mitglieder willkommen, welche die Kämpfe des modernen Geistes mit ehrlicher Anteilnahme verfolgen. — Der Monatsbeitrag, welcher den Mitgliedern freien Eintritt zu allen öffentlichen Gesellschaftsveranstaltungen und kostenfreie Zusendung der Wochenschrift „Die Moderne" sichert, beträgt eine Mark. Der erste Vortragsabend mit näherer Entwickelung des Programms findet anfangs Januar statt. — Beitrittserklärungen nehmen die Unterzeichneten entgegen. —

München, im Dezember 1890.

J. A. der „Gesellschaft für modernes Leben":

Dr. M. G. Conrad, Rudolf Maison, Detlev Frhr. v. Liliencron, Otto Julius Bierbaum, Julius Schaumberger, Hanns von Gumppenberg, Georg Schaumberg."

Schnell wurde von den Zeitungen in und außerhalb Münchens die beabsichtigte Gründung besprochen, und so war die Spannung aufs Höchste gestiegen, als

am 29. Januar 1891 auf einer Insel in der schönen Isar sich die Räume des Restaurants „Isarlust" mit Neugierigen füllten und die hohe Gestalt M. G. Conrads auf der Rednertribüne erschien. Mit seiner feurigen, warmherzigen Beredsamkeit sprach er über „die Ziele der Gesellschaft für modernes Leben". Den Hauptpunkt seiner Ausführungen trafen die Sätze:

„Und an der Wende dieses Jahrhunderts sind wir an einem Punkt angelangt, der jüngst in einer denkwürdigen Sitzung dem Kaiser selbst das Wort abpreßte: „Meine Herren, so kann es nicht weiter gehen." Es müssen Uebergänge geschaffen, Brücken gebaut werden vom Alten ins Neue, von der Antike mit ihrem Epigonenschweif in die Moderne. Der harmonische, vernünftige, menschlich-edle Neubau des Lebens muß vor gefährlichen Krisen behütet werden. Daran mitzuwirken, sind bereits anderwärts, in Paris, Berlin u. s. w., freie Vereinigungen gegründet worden, die sich teils als Ergänzungen, teils als kühne Versuchsstationen an das Bestehende anschließen. — Die Kunststadt München darf in solch nützlichem Thun nicht zurückbleiben. Auch für uns ist die Zeit gekommen, mit Energie und Klugheit der Moderne eine Pflegestätte zu bereiten. Auch wir wollen den Weizen des neuen Geistes zu frischem Mehl und Brot bearbeiten und dem Volke, das nach Neuem und Kräftigem hungert und des alten Breies genug hat, darbieten. Da gilt es freilich, manches Vorurteil zu besiegen, manche thörichte Furcht zu zerstreuen. Die Furcht besteht oft nur in einer Scheu vor Worten, in einer Angst vor ungewohnten Gesichtern. Die starken Leidenschaften, die rücksichtslosen Entschleierungen, die psychophysischen Zergliederungen in der neuen Kunst erfüllen den Gewohnheitsmenschen mit geheimem Grauen. Er spricht wohl gern den Spruch des alten Römers mit Stolz nach: „Ich bin ein Mensch und nichts Menschliches soll mir fremd sein." — Allein, wenn's zum Treffen kommt, nimmt er doch davor Reißaus und schreit nach der Polizei. — Darum sollen sich erst die Starken und Gleichmütigen vereinsmäßig zusammenfinden, damit die Angst- und Heulmeier die Versuche mit der neuen Kunst und Litteratur nicht stören. Die geistreichen Leute sollen sich vergesellschaften, die mit dem Kritiker Taine des Bekenntnisses leben:

„Auf freiem Felde begegne ich lieber einem Schaf, als einem Löwen; aber hinter einem Gitter sehe ich lieber einen Löwen, als ein Schaf. Die Kunst ist eine solche Art von Gitter, sie beseitigt den Schrecken und läßt nur das Interesse übrig."

„Also lassen wir einmal in Kunst, Litteratur und Theater die guten alten Schafe laufen und sehen wir uns die jungen Löwen an!"

Dieses Wort von den Löwen und Schafen sollte nun für die nächste Zukunft zum Schlagwort für den Münchener Litteraturkampf werden. Die anwesenden Gegner schrieben sich diesen Vergleich sofort in ihr Notizbuch. Zwar zollte man den Conrad'schen Ausführungen rückhaltslos Beifall und ließ sich Bierbaums Vortrag über „die deutsche Lyrik von heute" eben so willig gefallen, wie man den Vorträgen jüngstdeutscher Gedichte durch die Münchener Hofschauspielerin Anna Dandler freudig zustimmte. Dann aber erfolgte das eigentliche Ereignis des Abends, über das der ultramontane „Bayrische Courier" am folgenden Tage (31. Januar 1891) folgendermaßen berichtete:

„An der gewaltigen Mähne kenntlich trat sodann ein junger „Löwe", Herr Hanns von Gumppenberg, auf, ohne daß es glücklicherweise zu einer Panik kam. Herr von Gumppenberg gefiel sich darin, „Deutsche Lyrik von gestern" zu parodieren und die Werke anerkannter Dichter ins Lächerliche zu ziehen. Das Auditorium kam schließlich zu der Ansicht, daß der Redner besser thäte, mit seinem Witz seine in den weitesten Kreisen unbekannten Trauerspiele zu beleben, die zu parodieren sich allerdings niemand die Mühe geben wird. Als der junge Löwe den Sang der Alten schließlich einfältig und abgeschmackt nannte, da protestierten verschiedene geduldige „Schafe" und Rufe, wie „Pfui", „Besser machen!" machten dem „Parodisten" entschiedenes Mißfallen kund." —

Natürlich war das eine ganz irrtümliche Auffassung von Gumppenbergs Absicht. Der Parodist will ja nicht verhöhnen, sondern nur das Charakteristische humorvoll herausheben. Als Blumauer seine „Aeneis" schrieb, hat ihm doch sicherlich nichts ferner gelegen als eine Verhöhnung des Vergil; und Fritz Mauthners „Nach berühmten Mustern" hatte man in ganz Deutschland herzlich belacht, ohne darin eine Verhöhnung der beliebten damaligen deutschen Dichter zu erblicken. Ja, Mauthner war auch einer der ersten, der Gumppenbergs „Parodieen" in Berlin warm anerkannte und namentlich diejenige auf Wilhelm Jordan als sehr gelungen bezeichnete.

Nachtlied.

Lieg' ich weltbemäkelt
unluftabgeekelt
nachts im Grübelrausche,
bis ich, überrege
meiner Blutklopfschläge
Ticketon erlausche!

Müde dann der Pfühle
such' ich Schattenkühle
auf dem Windaltane,
wo aus Erdwehstreite
in die Milchstraßweite
ich hinaus mich ahne. —

Tausend Silberscharen,
Zitterflitt'rer, fahren
beff're Bundesbahnen:
klammernd klein dagegen
Sorgen, Singen, Segen,
Menschenplapperplanen!

Doch sogleich dem Kleinmut
folgt zu stolzem Mein Mut.
Allrat ließ ja reifen
auf dem Staubgestirne
Denkerdämmerhirne,
Selbst sich zu begreifen!

Ich glaube kaum, daß der große Meister des Stabreims sich durch dieses Scherzgedicht wird verletzt gefühlt haben. Auch würde man in dem Gumppenberg'schen Vortrag die Parodieen auf Geibel, Storm, Beck, Redwitz, Roquette, Auguft Becker, Wolff, Heine, Dahn und Jordan gewiß nur „amüsant" gefunden haben, wenn nicht gleichzeitig auch die litterarischen Lieblinge Münchens: Lingg, Heyse und Greif parodiert worden wären. Das aber rief die ungegründete Erbitterung des Publikums wach, die sich nun in einem heftigen Zeitungskriege vielfach auch über die ganze Gesellschaft für modernes Leben ergoß. Um den vielfachen Mißdeutungen und entstellenden Berichten über die Reden am ersten Vortragsabende vorzubeugen, beschloß daher der Vorstand der Gesellschaft, die wichtigsten Vorträge im Druck herauszugeben. Als zwanglose „Münchener Flugschriften" erschien denn auch zunächst der Conrad'sche, der Bierbaum'sche und der Gumppenberg'sche Vortrag, dem sich als vierter eine klare und sachliche Rede Schaumbergers anschloß über die Volksbühne und das moderne Drama. Dieser Eifrigste aus dem Vorstand der Gesellschaft für modernes Leben hatte sie im Münchener Arbeiterleseverein gehalten zu dem Zweck, womöglich auch in der Isarstadt eine freie Volksbühne nach Berliner Muster ins Leben zu rufen. Später folgten Vorträge von Panizza über „Genie und Wahnsinn", von Schwann „Zur geschichtlichen Entwickelung des Gottesbegriffs" und endlich von Conrad „Das Recht, der Staat, die Moderne". Das fröhliche Leben des Fasching aber, das ja unmittelbar auf den Sturm des ersten

Gesellschaftsabends folgte, gab zweien der jungen Matadore Gelegenheit zu einem scherzhaften Kampfesmittel. Schaumberger dichtete ein langes humoristisches Gedicht: „Die Löwen und die Schafe", und ließ dasselbe nach Art der Karnevalslieder auf rotem Papier drucken. Gumppenberg lief, als altes Bettelweib verkleidet, durch die Straßen Münchens und verteilte das Karmen.

Aber auf den Scherz sollte bald der Ernst folgen. Die ultramontane Presse Münchens richtete unter Führung des Münchener Fremdenblattes namentlich auf Grund von Gumppenbergs „Messias-Drama" gegen die ganze Gesellschaft öffentlich die Anklage des Atheismus. Vergebens erklärte Conrad in der „Augsburger Abendzeitung", daß er für seine Person nicht auf dem Boden des Atheismus, sondern auf dem des Evangeliums stehe. Die katholischen Zeitungen legten ihm das nur als Feigheit aus, und das Münchener Fremdenblatt glossierte in ähnlichem Sinne (Nr. 61. 1891) auch eine gemeinsame Erklärung Schaumbergers und Bierbaums: daß sie persönlich den Standpunkt Dr. Conrads „auf dem Boden des Evangeliums nicht teilen, sich vielmehr zu allen Konsequenzen des modernen Gedankens auch auf diesem Gebiete bekennen, und daß die Gesellschaft für modernes Leben überhaupt kein Dogma aufstelle, welches es auch sei". Auch Conrad erklärte in einer geschlossenen Mitgliederversammlung sein evangelisches Bekenntnis mit den Worten:

„Es sei dieses nicht dahin zu verstehen, als wäre er Anhänger irgend eines Dogmas, sondern die Lehren des großen Nazareners gelten ihm in einem viel weiteren Sinne als Richtschnur für die Bethätigung der allumfassenden Menschenliebe und des furchtlosen Strebens nach Wahrheit. Ebenso gut könnte er ähnliche Stellen aus dem Talmud oder von den großen indischen Religionsstiftern entlehnen."

Als aber am zweiten öffentlichen Abend der Gesellschaft Gumppenberg in einem Vortrag über „die künstlerische Behandlung religiöser Stoffe" sein Messiasdrama vom ästhetischen Standpunkte aus mit sehr kräftigen Worten verteidigte, zog ihm der Zorn der katholischen Blätter eine Anklage wegen Gotteslästerung zu, die jedoch von der Staatsanwaltschaft bald wieder zurückgezogen wurde. Aber sein Schicksal ereilte ihn, als er einige Wochen später an einem anderen öffentlichen Vortragsabend ein stark sozialistisch gefärbtes Gedicht von Karl Henckell zum Vortrag brachte — nicht, wie er ausdrücklich erklärt hat, weil er den politischen Standpunkt des Gedichtes geteilt hätte, sondern weil er es zur Charakteristik jenes Dichters für unerläßlich hielt. Da nun die sozialdemokratische „Münchener Post" von Anfang an für die Gesellschaft für modernes Leben Partei genommen hatte, so glaubte man jetzt in weiten Kreisen, in jener Vereinigung eine staatsgefährliche politische Tendenz vermuten zu sollen. Zwar legte Gumppenberg sofort freiwillig sein Vorstandsamt nieder, aber das Vorurteil blieb noch eine Zeit lang bestehen, und er selbst büßte seinen objektiven litterarischen Vortrag mit einer mehrmonatigen Festungshaft. Ebenso identifizierte man seine religiösen Ansichten noch lange mit denen der Vereinigung, obgleich er sich innerlich immer mehr von dieser trennte. Als ein ehrlich ringender Gottsucher wandte er sich vorübergehend in seinem „Dritten Testament" (1891) dem Spiritismus

zu, um im nächsten Jahre in seiner „Kritik des wirklich Seienden" (1892) auf spekulativem Wege ein System eines gottesgläubigen Idealismus aufzustellen. Gerade in diesen Wendejahren Gumppenbergs war sein Nachfolger im Vorstande der Gesellschaft für modernes Leben in philosophischer Hinsicht sein ausgesprochener Gegner. Es war dies Oskar Panizza, geboren in Kissingen am 12. November 1853, der Verfasser der „Düsteren Lieder" (1884) und der „Londoner Lieder" (1887); ein scharfer Satiriker namentlich auf politischem und theologischem Gebiete. Mittlerweile hatte sich die Gesellschaft für modernes Leben auch ihr eigenes Organ geschaffen in der Zeitschrift „Moderne Blätter", die vom 25. März 1891 ab wöchentlich erschien. Eingeleitet wurde sie durch ein Programm-Gedicht von Julius Schaumberger:

Modern! Modern! Was will das Wort denn sagen,
das heut von Mund zu Mund geschäftig fliegt,
mit lautem Weckruf stört das Wohlbehagen,
das träg an der Gewohnheit Kette liegt?
Was will es uns für neue Botschaft bringen,
was ist der Sinn, was ist des Pudels Kern?
Was will dies kühne, kampfesfreud'ge Ringen?
Was ist modern?

Modern ist jener Drang zur Neugestaltung,
der rücksichtslos die alten Formen sprengt
und allem feind ist, was in der Entfaltung
des starken Geistes freie That beengt.
Modern ist jener Trieb, der eigenwüchsig
dem Bann der Ueberlief'rung widersteht
und sich nicht beugt in frommem Kinderglauben
dem Götzenzauber der Autorität.

Modern ist jener schönste aller Züge
in unserer Zeit freiblickendem Gesicht,
der Zug, aus dem der Ekel vor der Lüge,
aus dem die Liebe zu der Wahrheit spricht;
der alle Täuschung haßt und überwindet
der Schmeichelschönheit himmelblauen Dunst, —
der nur die Schönheit in der Wahrheit findet,
Wahrheit im Leben, Wahrheit in der Kunst. —

War es so der Gesellschaft gelungen, sich eine Zeitschrift zu schaffen, so gelang es ihr freilich nicht, eine „Freie Bühne" nach Berliner Muster zu gründen. Trotz mehrfacher Beschlüsse und Versuche scheiterte doch immer wieder die Ausführung, und auch Henrik Ibsen, der zum Ehrenmitglied derselben ernannt werden sollte, gab schließlich in den „Münchener Neuesten Nachrichten" den „Modernen" eine viel besprochene Absage. Wie sehr aber der große Norweger jetzt immer mehr in den Vordergrund der deutschen Litteraturbestrebung zu treten anfing, das zeigte sich um dieselbe Zeit in der großen alten deutschen Kunststadt an der Donau.

Viertes Kapitel.

Die Wiener Theater werden modern.

Auch in Wien war das Theaterleben in ein neues Stadium getreten. Das Burgtheater hatte ſeine altgeheiligten Räume verlaſſen, und am 13. Oktober 1888 war es in dem neuen Prachtbau Sempers und Haſenauers wieder eröffnet worden. Doch hatte es zunächſt keinen Direktor. Der Dichter Adolf Wilbrandt hatte dies Amt niedergelegt, der vom Berliner Deutſchen Theater herbeigerufene treffliche Schauſpieler Auguſt Förſter, der am 1. November 1888 als Leiter des neuen Burgtheaters eingeführt wurde, ward bereits am 22. Dezember des folgenden Jahres auf dem Semmering, wohin er ſich zur Erholung begeben, als Leiche aufgefunden — jählings von einem Herzſchlag dahingerafft. Nach langem vergeblichen Suchen nach einem geeigneten Manne wurde dann Wien am 12. Mai desſelben Jahres durch die Nachricht überraſcht, daß der bisherige Sekretär des Hofburgtheaters Dr. Max Burckhard zum Direktor ernannt ſei. Da dieſer neue Mann ſich bisher nur durch juriſtiſche Fachſchriften als Privatdozent an der Wiener Univerſität bekannt gemacht hatte, ſo durfte man auf ſeine Kunſtrichtung geſpannt ſein. Und bald zeigte es ſich, daß er ganz im Fahrwaſſer der „Modernen" ſchwamm. Gleichzeitig öffnete auch das im September 1889 gegründete „Deutſche Volkstheater" in Wien den Modernen ſeine Pforten.

Ein großes Verdienſt aber erwarb ſich Burckhard ſchnell: er führte Ibſen am „Burgtheater" ein; und zwar wußte er mit gutem Griff gleich anfangs zwei Schauſpiele des großen Norwegers auszuwählen, die den Idealiſten Ibſen möglichſt rein und voll zeigen: von ſeinen modernen Schauſpielen den „Volksfeind", von ſeinen früheren großen geſchichtlichen Gedankendramen die herrlichen „Kronprätendenten". Zur Aufführung dieſes gewaltigen Werks im Kaiſerlichen Burgtheater erſchien der greiſe Nordlandsrecke ſelbſt in der alten Donauſtadt, und das war ein Ereignis für die junge Generation daſelbſt. Denn auch ein „Jung-Wien" gab es bereits, deſſen Organ die unlängſt entſtandene „Moderne Rundſchau" bildete. Hören wir, was dieſes Blatt über Ibſens Aufenthalt in Wien berichtet (Nr. 2, 1891):

„Nach Schluß der Vorſtellung verſammelte ſich der engere Kreis der Verehrer Ibſens im „Hotel Kaiſerhof", um den Dichter zu feiern. Der von E. M. Kafka, Dr. J. Joachim und Dr. Jul. Kulka ergangenen Einladung hatten zahlreiche Schriftſteller, die meiſten Hofſchauſpieler, einige Mitglieder des Deutſchen Volkstheaters, ſowie angeſehene Vertreter der Wiſſenſchaft, des Parlaments, der Muſikwelt und der bildenden Kunſt Folge geleiſtet. Im ganzen waren über 130 Perſonen anweſend. Zur Rechten Ibſens ſaß der Direktor des Burgtheaters Dr. Burckhard, zur Linken Richard Voß. Nach einer kurzen Begrüßungsanſprache E. M. Kafkas brachte Hofſchauſpieler Reiners das an der Spitze dieſes Blattes („Moderne Rundſchau") befindliche Begrüßungsgedicht Felix Dormanns zum Vortrag. Nach deſſen von dem Vortragenden mit hinreißendem Schwung geſprochenen Schlußworten durchbrauſten ſtürmiſche Hochrufe auf Ibſen den Saal. Der Profeſſor der Litteraturgeſchichte an der Wiener Univerſität, Dr. J. Minor, hielt die Feſtrede, auf die der Vortrag des Gedichtes „Die Kronprätendenten" von Richard Specht folgte, durch die Hofſchauſpielerin Frl. Poſpiſchil vorzüglich zur Geltung gebracht. Hierauf ergriff Ibſen ſelbſt das Wort. Atemloſe Stille herrſchte im Saal, als der Dichter zu ſprechen begann.

„Dieſer Abend," ſagte er, „iſt mir ein Glück und ich werde die Erinnerung an ihn nach München mitnehmen. Wenn ich etwas erlebe, was mir eine Freude macht, was mich im Innerſten bewegt, ſo wird es eine Dichtung. Dieſer heutige Abend hat mich bewegt, und ich ſehe ſchon: Es ſteht mir etwas vor den Augen — ein Bild. Ich ſehe es als etwas Schönes, Helles, Freudiges — und ich danke Ihnen, ich danke Ihnen, ich glaube, es wird ein Gedicht!" —

Jubelnder Beifall folgte dieſen Worten. Im weitern Verlaufe dieſes Abends ſprach Hofſchauſpieler Devrient ein Gedicht von Leo Hirſchfeld, Abgeordneter Pernerſtorfer feierte den Politiker Ibſen, Dr. Edmund Wengraf toaſtete auf das Burgtheater und deſſen derzeitigen Leiter und gab damit Anlaß zu einer ſpontanen Ovation der Verſammelten für Direktor Burckhard. Dieſer dankte herzlich und gab der Hoffnung Ausdruck, Ibſen bei der nächſten, wie er hoffe, baldigen Aufführung eines weiteren ſeiner Werke wieder in Wien zu ſehen." —

Bei dieſer Ibſen-Begeiſterung wollte das Deutſche Volkstheater nicht zurückſtehen und ließ am 14. April 1891 den wildgenialen Schauſpieler Friedrich Mitterwurzer als ſein erſtes Gaſtſpiel in Wien bei der erſten Aufführung von Ibſens „Wildente" die Rolle des Hjalmar Ekdal ſpielen, dieſen feinſtgezeichneten aller Ibſen'ſchen Männercharaktere. Aber da dies Schauſpiel mit den tiefſten Tiefpunkt von Ibſens ſelbſtironiſchem, an der Verwirklichung aller ſeiner hohen Ideale verzweifelndem Peſſimismus darſtellt, ſo war es kein Wunder, daß das Wiener Publikum, das ja noch ſo wenig von Ibſens Dichter-Entwickelung wußte, das Stück trotz Mitterwurzers geiſtreichem Spiel ſchließlich ablehnte. Dem nordiſchen Dichtergrübler aber wurde durch dieſen Mißerfolg ſeine Feiertagslaune anſcheinend nicht geſtört — ja, bei einem Schlußbankett, das der Wiener Schriftſteller- und Journaliſtenverein „Concordia" ihm zum Abſchied veranſtaltete, hatte er die Größe, dem Wiener Publikum für die Aufrichtigkeit auch ſeines Widerſpruchs zu danken. So durfte er im Gefühl eines großen moraliſchen Sieges abreiſen. — Ja, ſogar der Verſuch, eine „Freie Bühne" zu gründen, ward bald darauf in Wien gemacht, und die begründende Verſammlung beſchloß, „den Dichter Henrik Ibſen zum Ehrenmitglied des Vereins zu ernennen und dem Wiener Kritiker Rudolf Waldek für deſſen unbefangene und gerechte Haltung gegenüber der modernen Litteraturbewegung Dank und Anerkennung auszuſprechen".

An verſchiedenen Orten entſtanden nun der Reihe nach ſogenannte Freie litterariſche Geſellſchaften. Eine gewiſſe Bedeutung erlangte diejenige in Hamburg, für die ſich namentlich Otto Ernſt und Guſtav Falke ſehr bemühten. Doch waren keineswegs immer Litteraten die Urheber. So wurde in Stettin ſpäter eine freie litterariſche Vereinigung gegründet, die lediglich einem Kreis junger Kaufleute ihr Daſein verdankte. Anfänglich hatten ſie alle den Hauptzweck, aus der Schar ihrer Mitglieder heraus Vorträge über moderne Dichter oder Vorleſungen moderner Poeſien zu veranſtalten. Dann aber wurde es Brauch, daß die jungen Dichter und Litteraten ſelbſt aus ihren fernen Aufenthaltsorten her eingeladen wurden. Da nicht jede ſolche Vereinigung ſich eine eigene Zeitſchrift gründen konnte, jede aber das Bedürfnis hatte, von ihren Veranſtaltungen der Oeffentlichkeit Rechenſchaft abzulegen, ſo war es ein zeitgemäßer Gedanke Otto Neumann-Hofers und ſeines Verlegers Lehmann, das „Magazin für Litteratur" zum gemeinſamen Organ dieſer Geſellſchaften zu machen und für

ſie in jeder Nummer dauernd eine Spalte zu führen. Dort haben die Münchener und die Berliner, die Hamburger und die Stettiner ſich noch eine Zeitlang ihre Stelldichein gegeben, aber ihre Eigenart verblaßte mehr und mehr, je mehr ſich die modernen Erzeugniſſe aus dem engen Kreis ſolcher kleinen Geſellſchaften befreiten und ſich ein größeres Publikum eroberten. Und wie das in Ernſt und Scherz geſchah, das iſt nun zu zeigen!

Fünftes Kapitel.

Der Wettkampf um das ſoziale Drama in Berlin.

Das „ſoziale Drama“ war mit einem Schlage Trumpf geworden in der Reichshauptſtadt. Es iſt geradezu verwunderlich, anzuſehen, wie der Kriegslärm der „Freien Bühne“ und der wirkliche Erfolg von Sudermanns „Ehre“ alle, aber auch ausnahmslos alle Dramatiker — die alten und die jungen — aus Dichtern in Kämpfer verwandelten. Wer ſein Schwert nicht *für* die ſozialen Neuerungen ziehen wollte, der zog es *gegen* ſolche, — aber ſein Schwert zog jeder. Es war wirklich, als wenn ein Zankapfel unter die Dichterſchar geworfen worden ſei, — die jüngſten griffen gierig danach, und die älteſten wankten darauf zu. Dabei herrſchte eine wahre Fieberſtimmung in der Theaterwelt. Jetzt erſt gewann das Wort „*Première*“ für Berlin eine wirkliche Bedeutung. Was war bis dahin den Berlinern an einer Erſtaufführung gelegen? Jetzt hatte eine ſolche die Bedeutung einer zu ſchlagenden Geiſtesſchlacht. Man zog hinein, gerüſtet zum Kampf — entſchloſſen, gegen oder für die neue Richtung einzutreten; und, wenn es ſich um einen Neuling handelte, ſo ſchwebte über der Verſammlung des nunmehrigen „Premièren-Publikums“ die zitternde Vorahnung von der „Entdeckung“ eines „neuen, großen Dichters“.

Einen ſolchen glaubte man am 5. Febr. 1890 entdeckt zu haben, als im „Leſſingtheater“ das „Bild des Signorelli“ aufgeführt wurde. Der Name des Dichters war nicht bekannt, aber der treffliche Schauſpieler *Adolf Klein* erntete zunächſt den Jubel ein für die aufregende Wirkung des Schauſpiels. Geldnot machte da einen Profeſſor erſt zum Lügner, dann zum Wahnſinnigen. Er iſt ein Kunſthiſtoriker, der ſeinen älteſten Sohn, einen jungen Leutnant, über alles liebt und den leichtſinnigen Schuldenmacher vor dem ſozialen Untergange retten will. Er bezeugt — im Gegenſatz zu ſeiner Ueberzeugung — für Geld einem Kunſthändler mit ſeiner Gelehrten-Autorität, daß ein gewiſſes Gemälde ein Werk des berühmten italieniſchen Luca Signorelli ſei, und in all den furchtbaren Aufregungen, die daraus entſtehen, umnachtet ſich ſein Geiſt mit Wahnſinn. —

Alles in dieſem Stück war künſtlich berechnet auf nervenpackende Erregung. Adolf Klein, ſelbſt ein denkender und berechnender Schauſpieler, — übrigens einer der eigenartigſten und größten Verkörperer „Nathans des Weiſen“ — hatte wochenlange Studien in der Irrenanſtalt zu Dalldorf getrieben. Und zu guterletzt entpuppten ſich dem Beifall raſenden Publikum als die Verfaſſer zwei junge Neulinge:

Richard Jaffé und P. Wolff. Namentlich der erste von beiden, der als der eigentliche Dichter galt, war eine Zeitlang der Mann des Tages.

Das Untergehen weicher Naturen im Wahnsinn zeigte auch Hauptmanns zweites Stück. Zur Enttäuschung derer, die ein kraftvoll stürmisches Werk von ihm erwarteten, warf er das angenommene Löwenfell ab und schrieb das „Friedensfest". Es führt uns in die Mark, in die Gegend der Kiefernheide, die Hauptmann in Erkner so gründlich kennen gelernt hatte, und führt uns in ein großes, frostiges, altertümliches Haus, wo Kinder herangewachsen sind unter den Augen liebloser Eltern. Der Vater, ein weitgereister Arzt, hat eine Frau geheiratet, die an Bildung weit unter ihm steht. Sehr bald ist das Mißverständnis zwischen beiden Eltern zum Ausbruch gekommen. Der Mann — schwach wie alle Männer Hauptmanns — ist seelisch an der Verständnislosigkeit seiner Frau zu Grunde gegangen. Ein nervöser Egoist ist er geworden, der die Kinder erst mit sinnlosem Lernen gepeinigt und dann, als sie auffässig wurden, sich selbst überlassen hat. Endlich hat er Frau und Kinder verlassen — und zwar nach einem fürchterlichen Vorgang: Die Kinder sind alle drei moralisch verkommen; die Tochter Auguste ist eine spinöse alte Jungfer geworden, der ältere Sohn Robert ein nervöser egoistischer Junggeselle. Der jüngere Sohn, Wilhelm mit Namen, hat schließlich künstlerische Talente in sich entdeckt, ist aus eigener Kraft Musiker geworden und hat einmal einen musikalischen Freund in das Haus der Mutter geführt. Als der Vater dabei eine Untreue seiner Frau witterte und in schamloser Weise sich darüber öffentlich aussprach, hat der erzürnte Wilhelm ihn, den eignen Vater, ins Gesicht geschlagen. Gleich darauf ist er zur Besinnung gekommen und davongestürmt, der Vater aber hat das Haus für immer verlassen. Die Mutter ist einsam mit der Tochter in der großen öden Halle zurückgeblieben, denn Robert hat einen kleinen Kaufmannsposten gefunden. — Das ist die kranke Familie, krank, weil die Eltern nicht zu einander paßten und sich gegenseitig krank machten — krank, weil die Kinder den Zank der Eltern von Jugend auf mit ansehen mußten und keine wirkliche Erziehung genossen!

Diesen kranken Menschen stehen nun gesunde Menschen gegenüber. Wilhelm hat nämlich inzwischen bei einer andern Familie freundliche Aufnahme gefunden. Das ist die Familie Buchner, die das wohlthuende Gegengewicht gegen die Familie Scholz bildet. Frau Buchner ist gesund in der kerzengeraden Art ihres Wesens; ihre Tochter Ida, Wilhelms Braut, ist gesund in ihrer bezaubernden Liebenswürdigkeit. Wilhelm aber hat, ein umgekehrter „Loth", Bedenken gehabt, sein krankes Wesen mit dieser gesunden Ida zu verbinden. Er liebt das Mädchen innigst, aber es erscheint ihm fast als ein Verbrechen, diese Blume in seinen kranken Garten zu verpflanzen. Aber Mutter Buchner ist nicht leicht ängstlich zu machen, und Ida liebt den jungen hübschen Künstler so ehrlich, daß sie voll Vertrauen in die Zukunft sieht. Die Verlobung vollzieht sich, und das Weihnachtsfest soll das „Friedensfest" für die ganze Familie werden. Aber unheimlich wird es dem Zuschauer wie den Buchners, wie sich langsam in der öden, kalten Halle, die immer wieder geheizt werden muß, die nervösen Gewohnheiten der Scholzens

entfalten. Und nun kommt gar, ganz von ungefähr und von niemandem erwartet oder erwünscht, der Vater Scholz angereist. Wilhelm, dem Rat der Buchners folgend, wirft sich ihm zu Füßen und fleht um Verzeihung. Er erhält sie sofort. Wie ihn seine Nervenaufregung gleich darauf in eine Ohnmacht verfallen läßt, ist der Vater sogar am besorgtesten und trifft besonnen und liebevoll seine ärztlichen Anordnungen. Alles ist erstaunt über seine Güte. Sogar der kalte Cyniker Robert fühlt sich gemüßigt, den Bruder um eine Unterredung unter vier Augen zu bitten und ihm die Hand zur Versöhnung zu reichen. Alles scheint ausgeglichen. Da beginnt die Weihnachtsbescherung. In Roberts Augen ist sie eine Kinderei. Das Geschenk, das Ida ihm bietet, weist er verletzend zurück. Er liebt dies Mädchen heimlich und mag nicht die Brocken, die von des Bruders Tische fallen. Das verletzt Wilhelm, und wie bald darauf aus dem Nebenzimmer Idas Stimme ertönt, die Weihnachtslieder singt, da tritt Roberts Cynismus kraß ans Licht; Wilhelms Leidenschaft bricht wild hervor, der Vater, dessen Milde nur die Schwäche des Todkranken war, verfällt in einen Ausbruch des längst in ihm schlummernden Verfolgungswahns, und jählings ist die Katastrophe da. Der Vater fürchtet sich vor Wilhelms Umarmungen, fürchtet mit der Feigheit des Wahnsinnigen neue Mißhandlungen von ihm und sinkt, vom Schlage getroffen, nieder. — Der dritte Akt bringt nur noch die Nachlese und das Ausklingen. Jetzt erst erfahren wir, was zwischen den Gatten gestanden, jetzt, wo der Vater nebenan im Sterben liegt. Noch einmal treten die Brüder einander gegenüber in scharfem Gegensatze. Beide wissen, daß sie verpfuscht sind für ihr ganzes Leben. Aber Robert, der Cyniker, weiß auch, daß er nicht unter Menschen taugt, daß er keine Lebensaufgabe erfüllen kann, daß er ein Kranker ist, der in der Einsamkeit leben und alle wärmeren Empfindungen von sich abweisen muß. Wilhelm ist der junge Idealist, der ankämpfen möchte gegen sein Schicksal und doch fühlt, daß er es nicht überwinden kann. Aber er vermag sich auch nicht von Ida zu trennen. Der scheidende Robert rät ihm dringend dazu; Wilhelm hält das aber für Perfidie des Bruders. Er bleibt und läßt sich von ihr an das Totenbett des Vaters führen. Der Vorhang fällt, und der Zuschauer mag das Weitere erraten.

Von allen bisher erschienenen Stücken Hauptmanns ist keins mit so absoluter Vollendung durchgeführt, wie dies. Jede Figur lebt, nicht nur die Kranken, auch die Gesunden. Eine Fülle von Lebenswahrheit und eine starke, spannende Seelenhandlung! Freilich wird es auch immer das unpopulärste Drama Hauptmanns bleiben, denn es liegt allzusehr fern für alle Menschen der That und des Lebens. Es ist das Drama der Nervosität, das einzige, das unser nervöses Zeitalter hervorgebracht hat. Im Sinne der gesunden Fortentwickelung der Menschheit müssen wir wohl sagen: „Zum Glück das einzige!“ Es wird für die spätere Menschheit keine andere Bedeutung haben als die, ein besonders bezeichnendes „Dokument“ aus der schwächlichen Zeit der Nervosität zu sein.

Bei der Aufführung in der „Freien Bühne“ war das Stück auf gar keinen Widerspruch gestoßen. Man erkannte damit die wohlgelungene Durchführung eines an sich ziemlich gleichgültigen Themas an. In der Zeit aber, wo alle Poeten

sich nach tendenziöser Darstellung sozialer Kämpfe zerarbeiteten, konnte dies kleine Stückchen beweinter Menschenkrankheit ein öffentliches Interesse nicht erregen.

Nach dieser letzten Aufführung der Freien Bühne ging man gespannt in die Sommerpause. Auch dort „ward keine Ruh geschenkt". Jeden aber, auch jeden Tag las man in den Zeitungen Notizen über das neue Stück, an dem Sudermann arbeitete. Erst hatte man erfahren, daß das neue Schauspiel im vornehmen Tiergartenviertel Berlins spiele; dann daß der erste Akt sehr lustig sei; dann daß die folgenden sehr ernst wären. Man verfolgte die Entstehung des Stückes gewissermaßen Tag für Tag, ohne doch in Wirklichkeit vom Inhalt etwas zu erfahren. Wo der glückliche Dichter seinen Fuß hinsetzte auf seinen Sommerreisen, von dort aus flog sogleich eine Nachricht durch alle deutschen Zeitungen. Man konnte in Deutschland über Bismarck und den jungen Kaiser kaum mehr hören oder lesen, als über den Dichter der „Ehre". Seine stattliche Männergestalt wurde von den jungen Damen weit und breit im Bilde angeschwärmt, und über den Geist seiner Dichtung verbreiteten sich die ernsthaftesten Männer in dem Sinne, als habe Sudermann dem Epigonentume endlich ein Ende gemacht. Ja, viele stellten ihn alles Ernstes neben oder gar über Schiller und Kleist, und manche meinten das in Wirklichkeit, was man in Berlin in einem spottenden Coupletvers sang:

„Schiller, jetzt bist nicht mehr du der Mann,
sondern jetzt ist es Sudermann."

Kein Wunder, daß man in fieberhafter Spannung dem Ende des Sommers und dem endlichen Erscheinen des neuen Dramas dieses Allgewaltigen entgegensah. Da kam der Herbst, da ward die Aufführung von „Sodoms Ende" angekündigt — welch vielverheißender Titel! Und nun kurz vor der Aufführung in letzter Stunde — o Schreck, o neue Spannung! — ein polizeiliches Verbot auf Grund des Sittlichkeitsparagraphen! So ward das Stück zunächst nicht aufgeführt, aber in verschiedenen Zeitungen erschien eine Inhaltsangabe desselben. Sudermanns geschäftiger Freund, Otto Neumann-Hofer, hatte nämlich in seiner „Korrespondenz" an verschiedene Provinzialblätter eine ziemlich eingehende Schilderung des Schauspiels für den Tag der Aufführung versandt. Nun ließ sich der Druck dieses Aufsatzes nicht rechtzeitig überall mehr verhindern. Um so ungestümer wurde das Verlangen nach der endlichen Darstellung des Dramas. Verfasser und Theaterdirektor beschritten denn auch den Weg der Beschwerde gegen das Urteil. Doch mußte man sich vorläufig in Geduld fassen.

Dafür brachte der Herbst 1890 noch größere Ueberraschungen. Zwei der bedeutendsten Vertreter des großen idealistischen Stils auf der Bühne kapitulierten plötzlich vor der neuen Strömung: Wilbrandt und Wildenbruch.

Adolf Wilbrandt hatte noch im Jahr zuvor in seinem zwar wenig dramatischen, aber sehr poesievollen und unendlich gedankenreichen Drama „Der Meister von Palmyra" einer tiefen, mystischen Idee das schillernde Prachtgewand seiner schönen Sprache geliehen. Jetzt wollte er auch plötzlich in nüchterner Prosa auf der

Bühne die „soziale Frage" lösen helfen. „Neue Zeiten" hieß das dreiaktige Schauspiel, das im Lessingtheater matt und undramatisch in dem Gedanken gipfelte: die wohlhabenderen Gesellschaftskreise müssen eine „Selbstbesteuerung" ihres eigenen Luxus einführen und mit dem so gewonnenen Gelde den Aermeren helfen. — Der Gedanke war gewiß ganz vortrefflich, aber für ein Schauspiel eignete er sich nicht, und so kam es zu einem starken Mißerfolge. Die Anhänger des Naturalismus aber machten sich das zu nutze. Otto Brahm rief in seiner Zeitschrift „Freie Bühne" prahlend aus: „Auch die Besten der alten Generation widerstreben nicht länger dem Gebot der Stunde." Aber dann zerzauste er das Schauspiel nach allen Regeln der Kunst und nannte es eine „dramatisierte Abhandlung" mit „gesprochenen Leitartikeln und Nachmittagspredigten".

Noch größere Ueberraschung bereitete aber seinen Verehrern Ernst von Wildenbruch. Er trug in seiner „Haubenlerche" (Septbr. 1890) nicht bloß dem sozialen Gedanken Rechnung, sondern brachte auch den Sinnlichkeitsforderungen des Naturalismus ein grelles Opfer. Da sehen wir einen edel veranlagten Fabrikbesitzer mit Namen August Langenthal. Dieser will die Lage seiner Arbeiter verbessern, indem er ihnen eine Reihe von schönen Wohlfahrtseinrichtungen schafft. „Werdet doch stolz!" ruft er ihnen zu, und er selbst, der über jedes Standesvorurteil erhaben ist, sieht im Menschen nur den Menschen. Darum macht er auch einem jungen Arbeitermädchen einen Verlobungsantrag. Weil sie so früh auf ist und lustig in den Morgen hineinträllert, so heißt sie allgemein die „Haubenlerche". Sie liebt freilich in Wahrheit den jungen „Büttgesellen" in Augusts Papierfabrik, den munteren braven Paul Ilefeld. Nur aus Rücksicht auf ihre arme, kranke Mutter nimmt sie die Bewerbung des reichen Fabrikherrn an. Aber wie dessen Cousine Juliane sie in schöne Kleider steckt und ihr den feinen Gesellschaftston beizubringen anfängt, da merkt das arme Mädchen bald, wie schlecht sie zu ihrer neuen Rolle paßt. Statt daß sich aber aus diesem Grunde alles wieder friedlich lösen könnte, platzt etwas unmotiviert Ungeheuerliches in die Stimmung hinein. Der Fabrikherr hat nämlich einen Wüstling zum Bruder. Dieser verspricht heuchlerischerweise dem geängstigten Kinde, er wolle sie nächtlicherweile aus dem Hause des Bruders und von Charlottenburg fortführen nach Berlin und sie mit dem jungen Ilefeld vereinigen. Wie aber die Bethörte ihm ihr Kämmerlein öffnet, da versucht der wüste Hermann schamlos, sie zu vergewaltigen. Auf ihr Hilfegeschrei eilen andere herbei. Der Fabrikherr erkennt die Schlechtigkeit seines Bruders und seinen eigenen Irrtum, und die „Haubenlerche" wird Ilefelds Braut.

Die Erstaufführung im „Deutschen Theater" enttäuschte und verblüffte zwar durch diesen unverhofften Schluß, doch blieb das Publikum dem beliebten Dichter treu. Wildenbruch aber selbst fühlte sich genötigt, die ganz unmotiviert bei den Haaren herangezogene widerliche nächtliche Szene aus dem Stoffe seines Schauspiels heraus zu erklären. Er versuchte dies in der von Fritz Mauthner gegründeten Zeitschrift „Deutschland". Doch kann man nicht sagen, daß ihm dieser Versuch gelungen sei. Im Publikum ging aber wieder einmal die Rede um: „das durfte sich nur Wildenbruch erlauben!" —

Und nun die dritte Ueberraſchung: Fulda, der friedliche Ludwig Fulda, auch er war plötzlich unter die ſozialen Neuerer gegangen. Er hatte ſich langſam und vorſichtig nach ſeiner Art vom Lyriker zum Dramatiker umgebildet. Er war von München nach Berlin herübergekommen und ahnte noch nicht, daß er damit aus der Schule Paul Heyſes langſam, aber ſicher in die Schule der modernen Naturaliſten übergehen würde. Noch in ſeinen Sinngedichten (Dresden und Leipzig 1888) — in der knappen Form wahre Meiſterwerke dieſer Gattung! — hatte er für die Modernen nur Spott und Hohn. Er ruft ihnen zu:

„Ihr wärt modern? daß doch die ſchlimme
Verwechslung immer mehr gedeiht!
Ihr lauſcht des Tages lauter Stimme
und überhört den Ruf der Zeit.“

Für Emile Zola bezeugt er gar kein Verſtändnis:

„Wo deine neue Wahrheit blinkt,
ich faſſ' es nicht, o Heros,
denn daß es oft auf Erden ſtinkt,
das wußte ſchon Homeros.
Er wußt' es und beſang in Frieden
den Zorn des göttlichen Peliden.“

Und den Naturalismus ſtraft er mit den Worten:

„Du malſt das Leben treu und ſchlicht,
ſo rühmſt du dich mit Schmunzeln;
doch ſelbſt das häßlichſte Geſicht
beſteht nicht nur aus Runzeln.“

An einer andern Stelle ruft er einem deutſchen Naturaliſten zu:

„Greift nur ins Menſchenleben! Schöne Worte,
die dieſer große Künſtler recht verſtand:
Er griff hinein, doch irrt er ſich im Orte
und etwas Garſt'ges blieb ihm in der Hand.“

Bald darauf meint er:

„Realismus“ tönt es laut und ſchrill,
und ſie ſtrömen zu von allen Seiten:
Weil ſie Pegaſus nicht tragen will,
müſſen ſie auf einem Schlagwort reiten.“

Und unerſchöpflich iſt er in ſeinem Spott auf die „Jüngſten“. Einem derſelben widmet er eine Grabſchrift:

„Er war ein Liebling des Apoll,
langſam und ſicher die Bahn ſich brechend:
Mit ſieben Jahren ſchon hoffnungsvoll,
mit ſiebzig immer noch vielverſprechend.“

Den erſten Bühnenerfolg brachte ihm der Einakter „Unter vier Augen“ im „Deutſchen Theater“. Er zeigt ein junges Paar, das bisher beſtändig in der Geſell-

ſchaft gelebt hat und gerade jetzt wieder Abendgäſte erwartet. Infolge eines Verſehens aber kommt die Geſellſchaft nicht; die jungen Leute ſind dadurch gezwungen, unter vier Augen ſich auszuſprechen, und finden dies ſo reizvoll, daß ſie beſchließen, von nun ab überhaupt mehr unter ſich zu bleiben. —

Die freundliche Aufnahme, die dies liebenswürdige Stückchen fand, veranlaßte Ludwig Barnay, ſich für ſein neugegründetes „Berliner Theater" ſogleich eine neue Arbeit von Fulda zu ſichern, und dies war das erſte größere erfolgreiche Luſtſpiel des Dichters. „Die wilde Jagd" heißt es; und dieſer Titel findet ſeine Erklärung in dem Ausſpruche einer der Hauptperſonen des Stückes: „Der wilde Jäger und das gehetzte Wild ſind immer ein und dieſelbe Perſon bei der wilden Jagd nach dem Glück." Das Thema des Luſtſpiels iſt eine leichte Satire auf das wilde Haſten und Rennen der modernen Menſchen, die vor lauter Streben nach äußeren Glücksgütern nicht zum wahren innigen Genuß des Augenblicks und des Lebens überhaupt kommen. So geht es dem Bankier Cruſius, deſſen Familienleben einer wilden Jagd gleicht; ſo geht es auch dem Privatdozenten Dr. Max Weyprecht, den die Lorbeern ſeiner Gattin, einer berühmten Sängerin, nicht ſchlafen laſſen, den aber ſeine Ernennung zum Profeſſor auch nicht erfreut, weil er nicht ſeinem Werke über die Geſchichte der Langobarden, ſondern der Fürſprache des Verehrers ſeiner Frau dieſe Ehre danken zu müſſen glaubt.

Der große Erfolg dieſes heiteren Stückes genügte aber dem Verfaſſer durchaus nicht. Er fühlte ſehr genau, daß der litterariſche Wert desſelben nicht allzugroß ſei, und er mochte ſich ſein eigenes Sinngedicht zurufen:

„Rom baut man nicht in einer Nacht
und nicht in einer Woche,
und was ſogleich Effekt gemacht,
nur ſelten macht's Epoche."

Und ſo erſchien er denn ein Jahr ſpäter — Saul unter den Propheten! — im Deutſchen Theater mit einem ſozialen Schauſpiel. Jetzt erſt ſchien er wirklich „entdeckt" zu ſein. Ganz aufgeregt kamen die Leute aus der Erſtaufführung des „verlorenen Paradieſes". Nun ſchien ja leibhaftig die ſoziale Revolution auf das Theater gebracht zu ſein! Ein wirklicher Dampfcylinder hatte auf der Bühne gearbeitet und war wirklich ſtehen geblieben, als der Streik ausbrach! Nein, — ſo etwas hatte man ſich nicht verſehen von dieſem „verlorenen Paradies". Denn das Paradies iſt nach des Dichters Meinung die Freiheit des Menſchen, ſein Recht auf Selbſtbeſtimmung. Dies haben aber nicht nur die Arbeiter verloren, die in der Fabrik des reichen Bernardi um Lohn fronen müſſen, ſondern auch ihr Werkführer, der junge Techniker Hans Arndt, der nicht frei nach ſeiner Neigung wirken kann; denn, wohlverſtanden: nicht die Arbeit an ſich iſt es, die das Paradies des Menſchen ſtört, ſondern die einengende Art der Arbeit, die ihm das Bewußtſein giebt, als ſei er ein Sklave. Dennoch lehnt der brave Arndt ein Anerbieten ſeines genußfreudigen Freundes Heideck ab, das ihn ſelbſt von der Fronarbeit befreien könnte, denn er fühlt ſich verpflichtet, auszuharren bei den Arbeitern, denen er beſſere Lohnverhältniſſe ſchaffen will. Dieſe wünſchen eine Zulage von

15%, und Arndt geht hinüber ins Haus seines Chefs. Er findet dort dessen einzige Tochter Edith, ein verwöhntes Mädchen, das sich grade kurz zuvor leichtfertigerweise mit einem Herrn Otterndorf verlobt hat, — nur weil er Sohn eines berühmten Vaters ist. Arndt macht gesprächsweise die junge Braut darauf aufmerksam, daß sie gar nichts Näheres von der Fabrik ihres Vaters weiß, obgleich doch diese die eigentliche Quelle ihres Glückes und Reichtums ist. Er macht ihr Vorwürfe darüber, daß sie auf weiten, kostspieligen Reisen Paris, Rom und Neapel kennen gelernt, daß sie aber bisher noch niemals den Trieb empfunden habe, den kurzen Weg zur väterlichen Fabrik zurückzulegen, um nur einmal zu sehen, wie es da eigentlich zugehe. Edith fühlt sich dadurch allerdings getroffen und sie beschließt, wirklich ihren Bräutigam in die Fabrik zu begleiten; denn der junge Otterndorf ist von seinem künftigen Schwiegervater zum Kompagnon angenommen, und an ihn verweist der Fabrikherr den jungen Arndt betreffs der Entscheidung über die beantragte Lohnerhöhung. Otterndorf benimmt sich in der Fabrik so rücksichtslos, daß der Streik sofort ausbricht. Bei dieser Gelegenheit thut Edith einen tiefen Blick in die wahre Not und das armselige Leben der Arbeiter, und gleichzeitig erscheint ihr Otterndorf in seiner Hohlheit und Oberflächlichkeit. Sie giebt ihm daher den Laufpaß und schmeichelt ihrem Vater die Lohnerhöhung ab, wofür sie bereitwilligst auf manchen Luxus verzichten will. Da Arndt ihr zuliebe in seiner Stellung in der Fabrik verbleibt, so darf man sich für die Zukunft der beiden schönen Hoffnungen hingeben.

Dieses von menschlichem Wohlwollen freundlich beleuchtete Stückchen sozialen Lebens, mit dem leichten Fulda'schen Dialog und mit manch eingestreutem geistreichem Witzwort gefiel sehr, gerade weil es die soziale Frage nicht in ihren Tiefen aufwühlte, sondern sie mehr liebenswürdig streifte und der Liebe und dem Hoffen freien Spielraum ließ. — Ja fast ausnahmslos alle waren sie plötzlich soziale Dichter geworden und bemühten sich, soviel es ihre Anlagen gestatteten, auch Naturalisten zu sein. Nur ein Einziger von der alten Garde trat auf den Kampfplatz, um mit einem Schauspiel gegen den Naturalismus zu streiten. Aber leider war es kein Ritter ohne Furcht und Tadel. Hugo Lubliner, ein Bühnenwitzbold, der sein Leben lang hin und her geschwankt ist in der blinden Hast nach äußerlichen Erfolgen, — selbst ein Mann ohne innere Richtung und ohne wirkliches Ideal, — er versuchte in seinem Schwank „Im Spiegel“ den Naturalismus zu verhöhnen. Brahm schrieb in seiner Zeitschrift: „Wenn die alte Kunst aus so geistlosen Augen schaut; wenn solch graue Langeweile und Konfusion ihr die anmutigen Begleiter sind, dann empfehle sie ihre Seele Gott zu Gnaden! Noch ein solcher Sieg, und sie ist verloren!“ — Nur freilich hatte niemand das Recht, in Lubliner einen Vertreter alter oder überhaupt irgend welcher — Kunst zu suchen. So war der Sieg der sozial-naturalistischen Richtung auf den Höhepunkt gestiegen, als sie scheinbar ihrem größten Triumphe entgegen ging. Sudermanns Schauspiel „Sodoms Ende“ war zur Aufführung freigegeben! Einen Sturm der Begeisterung weckte das in der jungen Generation. Niemand konnte damals ahnen, daß dieser vermeintliche größte Sieg gerade die erste Niederlage werden sollte.

Zunächst entbrannte ein Kampf um die Einlaßkarten. Wochenlang vorher bestellte man sie, und wochenlang vorher waren sie schon vergriffen. „Ganz Berlin" wollte hinein, um dem „litteraturgeschichtlichen Ereignis" beizuwohnen. Alles bisher war ja nur Einleitung gewesen: Hauptmann, Wilbrandt, Wildenbruch, Fulda — was galten alle gegen Sudermann!? Der Weizen der Billethändler blühte. Höhere Preise sind vielleicht beim letzten Auftreten der Sängerin Lucca nicht gezahlt worden, als diesmal bei Sudermanns neuem Schauspiel. Achtzig, neunzig, hundert Mark wurden für eine einzige Karte gegeben, und mancher Besonnene fragte sich wohl mit Recht im Stillen: wie denn das Stück überhaupt noch beschaffen sein sollte, das den Erwartungen eines so gespannten Publikums noch hätte entsprechen können?! Es machte wirklich den Eindruck, als sei dies Schauspiel ein unsinnig in die Höhe getriebenes Börsenpapier, das einem unvermeidlichen Kurssturz entgegen gehe. Und so kam es auch. Das Stück, das die erwartungsvolle Menge am Abend des 5. November 1890 im Lessingtheater zu sehen bekam, entrollte eine Menge farbenreicher Bilder, bot eine Anzahl packender Scenen, aber das Erste, was es vermissen ließ, war die geschickte Hand des Bühnentechnikers Sudermann. Es zersplitterte das Interesse, es glich einem Roman, der erst nachträglich für die Bühne bearbeitet worden war. Soviel aber konnte der vorurteilsfreie Beurteiler erkennen: Sudermann hatte sich einen gewaltigen Vorwurf gewählt und hatte ehrlich danach gerungen, über das Maß seiner „Ehre" hinauszuwachsen. Auch in sittlicher Hinsicht hatte er seinen Standpunkt auf einer höheren Warte genommen. Hier galt nicht mehr die blasierte Gleichgültigkeit des Grafen Trast als oberstes Gesetz. Hier wollte Sudermann mit Flammenzeichen ein Bild der Berliner „Gesellschaft" malen gerade im entgegengesetzten Sinn. Diesmal sollten aus den unteren Ständen die braven Vertreter emsig ehrlicher Arbeit gewählt werden. Ueber ihnen in äußerlicher Hoheit schwebt die Gesellschaft der oberflächlichen Lebewelt, die in süßen Sünden prassend und schwelgend ihren unverdienten Reichtum vergeudet. Und den Weg von unten nach oben macht diesmal ein junges Genie, das durch künstlerische Erfolge emporgehoben wird zu jener oberen Schicht, die ihn wie der Himmel lockt: die ihn aber empfängt als ein seelenmörderisches Sodom, wo ihn die jungen, schönen Teufelinnen der Verführung erst um seine Kunst, dann um seinen Ruhm und endlich um sein junges Leben betrügen. Nicht also ein weichherziges Entschuldigungsdrama, wie die „Ehre" — nein, eine furchtbare Anklagedichtung sollte hier geschaffen werden. Aber dieselben Sodomschwelger und Sodomschwelgerinnen, gegen die sich diese Anklage richtete, saßen ja in den Logen, im ersten Range und im Parkett auf Plätzen, die sie mit unerhört teurem Geld erkauft hatten. Und dafür sollten sie nun diese dramatische Strafpredigt über sich ergehen lassen? Wie viele von ihnen hatten sich darauf gefreut, daß sie wieder von dem lieben Sudermann eine so liebenswürdige Moral in Kauf nehmen würden, etwa wie diese: Ein reicher Junge darf immer ein armes Mädchen verführen und betrügen. Mit seinem Geld kann er ja alles wieder gut machen. Die armen Leute haben ja gar keine Ehre! Und die ganze Ehre ist überhaupt ein Unsinn! — Statt dessen hörten

sie jetzt zwischen den Zeilen dieser neuen Dichtung die Moral heraus: Ihr seid in all eurem Glanz und Reichtum nicht wert, daß der geniale junge Sohn eines alten ehrlichen Meierei-Inspektors in eure Kreise eintritt, denn ihr könnt ihn doch nur mit eurem Pesthauch vergiften! Ihr privilegierten Buhlweiber in Samt und Seide, die ihr in den Theatern und Salons euch auf den teuersten Plätzen breit macht, ihr sitzt wie gierige Spinnen in euren Netzen, und wenn sich euch etwas nähert, was schön und gut aussieht, so fangt ihr es nur ein, um ihm das Blut auszusaugen und um es dann wegzuwerfen wie ein verbrauchtes Spielzeug! — Und diese Moral paßte denen, die sich getroffen fühlten, sehr wenig. Das war der eine Grund, warum das Stück nicht zünden wollte. Aber es war nur der eine.

Der andere Grund lag allerdings darin, daß es Sudermann keineswegs gelungen war, das wirklich zu schaffen, was er schaffen wollte. Statt eines einheitlichen Gemäldes hatte er nur eine Reihe von Skizzen geliefert. Wohl sprühten sie von köstlichen Einfällen und schlagfertigen Witzen. Oder heißt das vielleicht nicht ein ganzes Stück geleckter Unkultur mit einem grellen Blitzstrahl beleuchten, wenn da bei einem reichen Gecken eine ganze Gesellschaft polierter Hohlköpfe aus dem Speisezimmer taumelt, bis an den Hals angefüllt mit den ausgeklügeltsten Genüssen der verschwenderischsten Schlemmerkunst, und wenn einer das ganze durchgepraßte Gastmahl geistlos lächelnd einen „einfachen bürgerlichen Mittagstisch" nennt?! Und ist es nicht ein prächtiger Gegensatz dazu, wenn sich in einem späteren Akt das Elternpaar des Malers Janikow zeigt: der alte Vater, der um vier Uhr aufstehen muß, um rechtzeitig bei „Bolle" in der Milchwirtschaft zu erscheinen — die alte Mutter, die seinetwegen auch ihr Lager verläßt, um den armen altersschwachen Greis zuvor mit warmem Kaffee zu stärken und ihn mit allen denkbaren Umhüllungen zu schirmen gegen die grimmige Winterkälte da draußen? Das eine Bild ist genau so wahr wie das andere, und das ist eben das Stückchen Genie in Sudermann: daß er den offenen Blick hat für solche Gegensätze des Lebens! Die Nebeneinanderstellung dieser beiden Bilder allein ist eine vollständige Predigt, wie sie tiefer nicht in die Herzen greifen könnte, wenn sie der begeistertste Kanzelpfarrer durch den glühendsten Redeschwung ersetzen wollte! Aus diesem armen Elternhaus ist Willi Janikow hervorgegangen. Da hat ihn sein Gemälde „Sodoms Ende" plötzlich berühmt gemacht. Die leichtsinnige Frau Adah hat es gekauft — und sie kaufte den jungen Künstler gleich mit. Sie lockte ihn in ihre schwülen, sinnentrunkenen Salons; sie entwürdigte den charakterschwachen genialen Jüngling dazu, ihr Buhlknabe zu werden. Er hat die Arbeit und das Streben vergessen; er ist wie Herkules bei der Omphale in weiche Sinnenlüste eingewiegt; er hat das verloren, was das Wichtigste ist für jede Natur, die schaffen will: das natürliche Empfinden für die Reinheit. Die Kräfte, die ihm verliehen waren, um Mächtiges und Hohes zu schaffen, verzehren sich reißend schnell im Niedrigen und Tierischen. Und wie er der tollen Frau Adah dann gründlich satt ist, da will ihn diese schnell noch mit ihrer Nichte Kitty verkuppeln. Nur noch ein Schatten seiner selbst, wankt der Entnervte am frühen Morgen nach Hause,

und der alte Vater, der auf dem Wege zur Arbeit grade die Treppen hinuntergestiegen ist, muß den taumelnden Jüngling diese selbe Treppe wieder hinaufgeleiten. Oben ist noch ein anderer bei der Arbeit: der arme Schulamtskandidat Riemann, der die Nacht benutzt hatte, um eine Rede über Janikows Kunst auszuarbeiten und in seinem Stübchen memorierend auf und abgeht. Dem an sich selbst verzweifelnden Freunde giebt er den Rat, die Reinheit wieder aufzusuchen und einmal die wahre Liebe in einer keuschen Umarmung wiederzufinden. Aber Willi Janikow ist schon zu dem Grade gesunken, daß in ihm selbst die Ahnung des Reinen zu Schmutz wird. Er stürmt in trunkenem Rausch in das Zimmer seiner süß-unschuldigen Pflegeschwester Käthchen, um sie mit jenen Umarmungen zu bestürmen, die das Gegenteil der Keuschheit und somit das Gegenteil der höheren Liebe sind. Nun ist Sodom zum Ende reif. Das arme Kind stürzt sich verzweifelnd ins Wasser; in Frau Adahs Salon giebt es schreckliche Szenen. Und wie Willi zur Staffelei wankt, um endlich, endlich — in kraftvoller Arbeit seine Mannheit wiederzusuchen, — da ist es zu spät! Ein Blutsturz tötet ihn.

Gewiß: die alte Wahrheit, daß der Mensch sich selbst verliert, wenn er seine Leidenschaften Herr werden läßt über sich selbst, — sie hätte nicht unheimlicher zum dichterischen Ausdruck gebracht werden können, als hier, wenn diese so von mir herausgeschälte Haupthandlung kurz und entschlossen und in deutlicher Beleuchtung durch den Grundgedanken dramatisch aufgebaut worden wäre. Aber so wird sie zerrissen von durchkreuzenden Nebenhandlungen, mühsam wieder zusammengenäht durch fahriges Rankengewirr und erstickt von schwülstig-schwülem Beiwerk. Das wäre alles nicht geschehen, wenn Sudermann hätte in behaglicher Ruhe daran arbeiten können, wenn ihm nicht jeden Morgen beim Frühstück sein eigner Name verwirrend aus jeder Zeitung entgegengegrinst hätte, wenn nicht thörichte Freunde stündlich mit der Laterne der Oeffentlichkeit blendend über seinen Schreibtisch geleuchtet hätten, wenn ihn nicht das Bewußtsein gepeitscht hätte: die ganze Welt guckt dir beim Schreiben beständig auf die Finger. Und obendrein drängte ihn wohl noch der Direktor des „Lessingtheaters" um das Manuskript von Stück und Rollen, und der Ehrgeiz brüllte ihm beständig in die Ohren: im nächsten Herbst muß dein zweites Stück zur Aufführung kommen, und der Erfolg muß noch weit größer sein als beim ersten, sonst verlierst du deinen jungen Ruhm, und ein anderer läuft dir den Rang ab! — Unter all diesem verwirrenden Drang hätte auch der Größte nichts Großes schaffen können, und so kam es, daß der wirkliche Erfolg ganz ausblieb. Sudermanns Ruhm erhielt einen so empfindlichen Stoß, daß er sich niemals ganz wieder zu der alten Höhe aufschwingen konnte. — Aber freilich, obgleich das Stück in Wirklichkeit sehr wenigen gefiel, — *gesehen* wollte es doch jeder haben. Und so erlebte es denn eine stattliche Reihe von Aufführungen und wurde eine Zeitlang Abend für Abend vor ausverkauftem Hause munter ausgezischt, bis man sich daran gewöhnt hatte. Die gehässigste Kritik aber übte an dem gestürzten Rivalen ihres Hauptmann die Partei der „Freien Bühne". Schlenther verglich Sudermann dort ohne weiteres mit der berühmten Backfischschriftstellerin — mit der Marlitt!

Inzwischen war auch Hauptmann mit einem neuen Werk fertig geworden, mit den „Einsamen Menschen". — Ein Gelehrter wohnt einsam mit seiner Frau, deren Geld ihn den Sorgen des Lebens entrückt hat, deren Liebe ihn freundlich umgiebt, deren Geist aber den seinen nicht verstehen kann. Desgleichen verstehen ihn seine Eltern nicht, denn sie sind fromm und er ist ein moderner Freigeist. Auch sein Freund Braun, ein junger Maler, hat kein Verständnis für ihn, nicht einmal für die zarten Saiten seines Herzens. Denn Johannes Vockerath steht auf dem Standpunkte, daß es kein Abfall von seiner geistigen Freiheit ist, wenn er den alten Eltern zuliebe sein Kind taufen läßt, was Braun aber für eine große Schwäche hält. Mit diesem Tauffest beginnt das Stück. Johannes' Liebenswürdigkeit bewirkt es, daß der Pastor und der Vater kein Glück haben mit ihren Sticheleien auf des Sohnes Gottlosigkeit und darwinistische Ketzerei. Da erscheint eine Freundin Brauns, eine Züricher Studentin. Sie kommt in Johannes' Haus, und dieser erkennt in ihr sofort die geistreiche Frau. Sie wird genötigt, ein paar Wochen in der Villa zu bleiben, und rettungslos kommt es zur Katastrophe. Johannes verliebt sich in sie, ohne es zu ahnen. Die junge Frau geht daran zu Grunde, der Mutter blutet das Herz, aber Johannes veranlaßt die Anna Mahr immer wieder zur Verlängerung ihres Aufenthaltes. Wie sich endlich seine Eltern ins Mittel legen und Anna geht, stürzt er sich verzweiflungsvoll in den Müggelsee. — Nun, es ist gewiß ein großes Unglück für einen Mann, nicht verstanden zu werden von seinem Weibe. Aber daran zu Grunde gehen kann nur ein Schwächling, zumal wenn das Weib so fügsam, still und lieb ist wie Frau Käthchen. Und in der That bemerkt das tiefer blickende Auge, daß in Hauptmann sich langsam ein Wandel der Anschauung vollzieht. Er steht selbst nicht mehr ganz auf Seiten des nervösen Helden. Ganz deutlich liest man aus manchen Aeußerungen der Anna Mahr heraus, daß diese selbst auch nicht völlig eingenommen ist von dem guten Johannes, wie dieser von ihr. Die kühne Jungfrau, die, dem gesellschaftlichen Vorurteil zum Trotz, sich den Studien widmet, kann doch unmöglich an einen Schwächling, wie dieser Johannes einer ist, durch etwas anderes gefesselt sein, als durch die vorübergehende Anziehung des Gegensatzes! Sie ist die Besonnene, sie ahnt früh, daß sie Unheil stiftet, sie erkennt die Vorzüge Käthchens, deren ältere Rechte und gutes Genüt an. Desgleichen ist Käthchen voller Bewunderung für die kluge und doch so weibliche Anna. Sie erklärt, sie wisse wohl, daß diese viel besser sei als sie. Rein und gut stehen also hier zwei Frauen einander gegenüber, die ein jammervoll schwacher Mann in den Strudel seiner nervös schwächlichen Leidenschaft hinabreißt. In dem letzten Gespräch, das im vierten Akt Johannes und Anna führen, mahnt sie ihn an das Leid, das er den Seinen bereite. „Ja, aber Sie sagten doch sonst selbst immer, man soll die Rücksicht auf andere nicht über sich herrschen lassen, man soll sich nicht abhängig machen!?" Fein antwortete darauf Anna: „Aber wenn man abhängig ist?" — Das Wort kann hier verschieden verstanden werden. Eigentlich aber charakterisiert es den ganzen Johannes. Er ist der Typus des abhängigen Menschen. Er kann nicht arbeiten ohne Anteilnahme anderer; er glaubt sich frei

zu machen von seinen äußeren Ketten, die ihn an Käthchen fesseln, und wird der Sklave seiner Neigung zu Anna. „Ich habe mich selbst gefunden und werde nur ich selbst sein. Ich selbst, trotz euch allen!" So ruft er am Schlusse des dritten Aktes und weiß gar nicht, daß er gerade jetzt nur noch ein Geschöpf des Willens der Anna ist, deren Gedankenwelt ihm zur Lebensatmosphäre wird. „Ja, aber Sie sagten doch —" wie deutlich gemahnt diese Ausdrucksweise an den Schulknaben vor dem Lehrer! Er nimmt es aller Welt übel, daß man seinen Verkehr mit Anna als ein „Verhältnis" auffasse, da es doch fern ist von aller Sinnlichkeit. „Das Tier will nicht mehr das Tier ehelichen, sondern der Mensch den Menschen. Freundschaft, das ist die Basis, auf der sich die Liebe erheben wird." So sagt Johannes wunderschön. Aber ist denn die Freundschaft an den Ort gebunden? Kann die Freundschaft keine räumliche Trennung überdauern? — Aber nein, will sie verreisen, so will er auch verreisen; ungeachtet der schrecklichen Qualen seiner Frau will er nach Zürich verziehen. Kaum ist Annas Zug nur abgefahren, so rast er schon hinunter in den See. Er war weder die Liebe einer Anna wert, noch die einer Käthe, die um seinetwillen langsam in Geistesstörung verfallen ist. Es ist kein Zweifel, Hauptmann hat hier den Typus des nervösen Weibmannes der mitleidigen Verachtung übergeben wollen. Im „Friedensfest" stand er noch völlig unter dem Banne dieser Charaktere, wie eine Verteidigung derselben liest sich jenes ergreifende Drama. Hier aber fängt er an dies Weichheitsstadium zu überwinden. — Und auch eine weitere Klasse von Figuren läßt er hinter sich, die Loths. Anna Mahr sagt einmal von Braun, dem Maler: „Er hat etwas imputiert erhalten: gewisse sozial-ethische Ideen, oder wie man sie sonst nennen will; und daran haftet er nun, daran klammert er sich, weil er allein nicht gehen kann. Er ist keine starke Individualität als Mensch, wie sehr viele Künstler. Er getraut sich nicht, allein zu stehen, er muß „Massen hinter sich fühlen." — Zwischen den Brauns und den Vockeraths hindurch soll es hinausgehen ins Land der selbständigen Kraft, das Anna andeutet mit den Worten: „Auf der einen Seite beherrschte uns eine schwüle Angst, auf der andern ein finsterer Fanatismus. Die übertriebene Spannung scheint nun ausgeglichen. So etwas wie ein frischer Luftstrom, sagen wir aus dem 20. Jahrhundert, ist hereingeschlagen. — Meinen Sie nicht auch, Herr Doktor?" Aber der Herr Doktor meint anders, denn er ist ja noch in dem Stadium der schwülen Angst, wie sein Freund, der Maler Braun, in dem des gedankenträgen Fanatismus. Schade, daß Hauptmann diese Anna Mahr nicht zur eigentlichen Heldin gemacht hat. Dann wäre es ein Zukunftsdrama geworden. So hat es eigentlich nur Interesse für das Studium der Entwickelung des Dichters. Denn, da diese Zukunftsgedanken nur episodisch auftauchen, so stellt es sich als ein Gegenwartsdrama der Nervosität doch nur neben das „Friedensfest", dem es künstlerisch freilich weit nachsteht. — —

Trotzdem oder gerade darum — waren die „Einsamen Menschen" das erste Stück Hauptmanns, das auf eine regelrechte Bühne übergeführt wurde. L'Arronge machte den Versuch, das Stück in den Spielplan des Deutschen Theaters einzufügen. Doch sah man hier so recht den Unterschied zwischen einer solchen Auf-

führung und derjenigen auf einem Vereinstheater. Wo man „unter ſich" iſt, wird alles verſtanden, und die langatmigen fünf Akte konnten daher auf der Freien Bühne ertragen werden, trotz des peinlichen ſubtilen Sekundenſtils, in dem ſie — treu nach den Vorſchriften von Arno Holz — geſchrieben ſind. L'Arronge hatte deswegen berechtigte Angſt vor ſeinem Publikum gehabt. Aber die „Verbeſſerung", die man deswegen am Stücke vornahm, war geradezu unerhört unkünſtleriſch! Man ließ einfach den ganzen dritten Akt aus! Daß der Zuſammenhang des Stückes dadurch für nicht eingeweihte Zuſchauer in der That gar nicht geſtört wurde, — das iſt allerdings die denkbar ſchärfſte Kritik, die man gegen dieſen dritten Akt und ſomit gegen die Breite des ganzen Stücks ausſprechen kann. Es gab denn auch zunächſt nur ſehr wenige Wiederholungen auf dem Deutſchen Theater.

Aber bald darauf verbreitete ſich eine Nachricht über den jungen Poeten, die allerdings das größte Intereſſe erregen mußte. Es war in jenen Jahren in der Preſſe viel die Rede geweſen von der Not der armen Weber im ſchleſiſchen Gebirge. Die „hungernden Weber im Eulengebirge" wurden eine Zeitlang ſprichwörtlich. Und nun kam plötzlich die Kunde, daß Gerhart Hauptmann — ſelber der Enkel eines ſchleſiſchen Webers — das Hochgebirge ſeiner Heimat durchſtreife, um ſich den Weberaufſtand der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts recht anſchaulich und lebendig zu machen. Hier alſo ſollte nun, ſo erwartete man mit Beſtimmtheit, das „ſoziale" Drama endlich entſtehen.

Während er in der Stille an dieſem neuen Werke arbeitete, brauſte in Berlin der Wettkampf auf der Bühne fort. Da war ſoeben P. K. Roſegger, der liebenswürdigſte aller deutſchen Volksſchriftſteller, auf dem ihm ſo ungewohnten dramatiſchen Kampfplatze erſchienen, gleichfalls mit einem ſozialen Drama. Dem Sinne nach iſt es zweifellos das ſchönſte, das die ganze Zeit hervorgebracht. An dramatiſcher Kraft bleibt es zwar freilich weit zurück hinter dem, was die Bühne in Wirklichkeit erfordert, aber wenn die „Einſamen Menſchen" ein Drama ſind, ſo iſt es Roſeggers „Am Tage des Gerichts" gewiß in viel höherem

Sinne. Die wunderbare Weise aber, wie es schlichte Naturwahrheit, ein tiefes soziales Mitgefühl und einen geradezu erhabenen Standpunkt freier Sittlichkeit vereinigt, hebt dieses Werk hoch empor über die meisten seiner Art. — Auch hier ist die eigentliche Heldin eine Frau aus dem Volke, eine Försterfrau. Im ersten Akt wird ihr Mann erschossen vom armen „Tonl". Verzweiflung hat diesen zur That getrieben. Er ist schon einmal wegen Wilderns vorbestraft worden. Vergebens hat er seitdem Arbeit zu bekommen versucht. Alle weisen den bestraften Menschen hartherzig ab. Auch der Förster. Da wird Tonl wieder zum Wilddieb und schießt, ertappt, den Förster nieder. Martha, die Försterfrau, muß es schaudernd mit ansehen. Tonl wird verhaftet. Im zweiten Akte, der voll ist von köstlichem Banditenhumor, harrt er im Kerker stumm und mürrisch seines Schicksals. Dies soll sich in nächster Zeit vollziehen, am „Tage des Gerichts". Im dritten Akte aber sehen wir schon, wie die Försterfrau sich aufmacht, um als Belastungszeugin die Wanderung zum Gerichte anzutreten. Sie kommt dabei an der Hütte des armen Tonl vorüber und findet dessen Frau und Kinder, ohne sie sogleich zu erkennen. Die entsetzliche Armut und das schreckliche Elend der verkommenen Familie rührt sie aufs tiefste. Sie, die Armut nie gekannt hat, thut plötzlich einen tiefen Blick in die verzweifelte Lage so eines armen Ausgestoßenen, und aus den Erzählungen von Tonls verzweifelndem Weibe wird ihr plötzlich klar, wie anders ein Verbrecher oft erscheint, wenn man seine ganze Vorgeschichte kennt: wenn man erfährt, wie das Gute in seiner Seele untergegangen ist in Verzweiflung an Gott und Menschen und sich umgewandelt hat in rechtlosen Groll gegen die Glücklichen. Mit umgewandeltem Herzen schreitet Martha den Weg weiter zum Gericht, wo die Zeugenvernehmung mittlerweile bereits beendet ist. Mit einer köstlichen Satire beginnt jetzt der Gerichtsakt. Die Plaidoyers haben soeben angefangen. Der Staatsanwalt erklärt: wenn je ein Mörder seiner That überführt worden sei, so sei es Tonl. Und gleich darauf der Rechtsanwalt: wenn je die Unschuld eines Angeklagten klar erwiesen sei, so sei es bei diesem Tonl der Fall. In diesem Augenblicke tritt Frau Martha ein und man beschließt, sie schnell noch zu vernehmen — sie ist ja die einzige Augenzeugin. Aber wie sie jetzt auf den stumm-trotzigen Tonl blickt und tief in seiner verirrten Seele zu lesen glaubt, da verschmäht sie die blutige Rache, die ihr ja doch den geliebten Toten nicht wiedergeben kann. Sie antwortet gütig, ausweichend, menschenfreundlich, als zweifle sie an seiner Schuld. Da starrt sie Tonl an wie ein Wesen aus einer höheren Welt. Es ist das erste Mal, daß dem Armen und Verstoßenen teilnahmvolle menschliche Güte in dieser Weise entgegentritt. Bezwungen von dieser neuen Erfahrung und beschämt darüber, daß die Frau seines Opfers für ihn spricht, wirft er sich auf die Knie nieder und bekennt freiwillig seine That. Und während über dieser Szene voll heiliger Weihe langsam der Vorhang herniederrauscht, scheinen Staatsanwalt und Verteidiger sich auszuwachsen zu den Vertretern der menschlich-starren Gerechtigkeit und der göttlichen, alles verzeihenden Liebe. Man scheint keinem alltäglichen Gerichtstage, sondern einer Art von Weltgericht beigewohnt zu haben, und der Sinn des Ganzen bietet sich in dem Gedanken dar, daß die Strafe mit dem

Verbrechen aus der Welt verschwinden würde, wenn es gelingen könnte, jeder Menschenseele das ihr angeborene Gute liebevoll zu erretten. Die Wirkung dieses Schauspiels war tief und still, wie die einer ergreifenden Predigt, aber zu einer starken äußeren Wirkung war das wenig dramatische Drama freilich nicht geschaffen.

Eine solche aber errang ein anderes Drama, das gleichfalls einen schuldlos schuldigen Mörder zum Gegenstand hatte: die immer wieder auftauchende Behauptung, daß der vor Jahren verurteilte Albert Ziethen, der schon lange Zeit im Zuchthaus saß, in Wahrheit unschuldig sei, hatte wohl die leicht erregbare Phantasie des Dichters Richard Voß veranlaßt, einen unschuldig Verurteilten zum Helden eines Dramas „Schuldig" zu machen: „Thomas Lehr" wird nach langer Zwangshaft als unschuldig erkannt und aus dem Zuchthause entlassen. Heimkehrend findet er seine Familie in gräßlichem Zustand, seine Frau beherrscht von einem Wüstling, seinen Sohn von der Versuchung befallen, zum Mörder zu werden. In seiner Verzweiflung läßt er sich dazu hinreißen, mit der dem Sohne entwundenen Axt selbst den Mörder seiner Ehre zu erschlagen — und nun muß er als wirklich Schuldiger zurück ins Zuchthaus. Noch ehe dies krasse, aber wirkungsvolle Stück durch Barnays großartige Darstellung im „Berliner Theater" einen starken Sensationserfolg errang, hatte der junge Dichter Wilhelm Meyer-Förster ganz unabhängig von Voß denselben Stoff bearbeitet in seinem Drama „Unschuldig", das später im königlichen Schauspielhaus umgetauft wurde in „Unsichtbare Ketten". Hier war der Held ein junger Arzt, der wegen mangelnder Beweise aus der Anklage des Mordes entlassen worden war. Ueberall schleicht ihm der Verdacht nach, er findet keine Praxis wieder, ein Anfall seines Jähzorns bringt gar die Mutter auf den schrecklichen Verdacht, an dem sie zu Grunde geht. In seiner Verzweiflung erschießt er seine Braut und ist nun gleichfalls ein wirklicher Mörder. — Infolge einer ungeschickten Bühnenbearbeitung versagte das Stück bei der Aufführung — desto stärkeren Erfolg hatte ein anderes Mörderdrama.

Felix Philippi, der einst mit Deutschinger zusammen in Augsburg die erste Aufführung von Ibsens „Gespenstern" veranlaßt und später manches Drama geschrieben, errang ihn beim Publikum mit seinem „Alten Lied". Da ist ein Rechtsanwalt Dr. Cornelius, der einem entlassenen Zuchthäusler Vorwürfe darüber macht, daß er aus einem anständigen Menschen durch Eifersucht zum Mörder geworden ist. Im nächsten Augenblicke aber erfährt Cornelius, daß seine eigene Frau ihn schamlos hintergeht, und er greift in blinder Wut zur Mordwaffe. Es ist das alte Lied, daß die Leidenschaften Herr werden über den Verstand.

Nur ganz lose waren in diesem äußerlich sehr wirksamen Stück Liebe und soziale Gegensätze miteinander verknüpft. Aber eine entfernte Aehnlichkeit in der Idee verknüpft es mit Roseggers Meisterwerk: der Versuch, einen Mord aus sozialen Gründen zu erklären. Das Gleiche versuchte einige Wochen darauf Karl Emil Franzos in seinem „Präsidenten". Ja, auch er — einer der allerbedeutendsten und beliebtesten Erzähler — wollte zum sozialen Dramatiker werden. Und so bearbeitete er einen seiner packendsten Romane zu einem wirkungslosen Theaterstück. Ein Gerichtspräsident soll eine Kindesmörderin aburteilen und ent-

deckt in ihr ſeine eigene natürliche Tochter. Er hat früher einmal mit einem armen Mädchen ein Verhältnis gehabt, das er ſpäter gelöſt hat ſeiner Carrière wegen. Nun ſteht die Tochter der treulos Verlaſſenen wiederum als eine Geſunkene vor ihm. Sich ſelbſt muß er die Schuld an ihrem moraliſchen Fall zuſchreiben, da er ſie ja um den Vater betrogen hat. Der Verſuch, ſie zu befreien, verſtrickt ihn in neue Kämpfe, aus denen er ſchließlich keinen anderen Ausweg findet, als den Selbſtmord. — Dieſer Stoff war als Roman mit großer Meiſterſchaft von Franzos geſtaltet worden. Das daraus geformte Drama zerflatterte und blieb wirkungslos.

Doch — die Mörder zu entſchuldigen war nun einmal das Lieblingsthema der Dramatiker. Am meiſten mochte dazu der großartige Mörderroman des Ruſſen Doſtojewskij „Schuld und Sühne" beitragen, der unter dem Titel Raskolnikow in Deutſchland immer bekannter wurde. Der frühere Schauſpieler Hans Olden, der ſchon in der erſten Nummer der „Freien Bühne" für Tolſtoj eingetreten war, brachte jetzt auch dem andern Ruſſen eine Huldigung dar, indem auch er ein Mörderdrama erſann. Die eigentliche Veranlaſſung dazu hatte ihm zwar freilich ein ſchrecklicher Mordprozeß aus der Berliner Geſellſchaft gegeben. Eine gebildete Frau, die Gattin eines jüdiſchen Rabbiners, hatte ihren eigenen Bruder dazu angeſtiftet, ihren Mann zu töten; zum Glück war aber dieſer Mordverſuch nicht gelungen. — Nach der Methode der Realiſten griff Olden dieſen Fall „aus dem Leben" heraus und machte daraus ein Bühnenſtück. Ein junger Mann, der ſeine Schweſter ſehr liebt, entdeckt, daß dieſe

Hans Olden

unglücklich verheiratet iſt. Er erſchießt ſeinen Schwager daher bei einem Spaziergang im Tiergarten, kurz ehe er ins Ausland abreiſt. Nach ſeiner Wiederkehr verrät ihn ſein ſchuldiges Gewiſſen. — Doch beſaß Olden nicht die volle Dichterkraft, um dieſen ſeltſamen „Glückſtifter" ſeeliſch glaubhaft zu machen.

Doch war hier mit dem Mörderproblem ein anderes verknüpft, das ja ſeit Jahren ſchon das Lieblingsthema der Realiſten war: das der leidenden Frau in der unglücklichen Ehe. Auch dies ſollte nun noch naturaliſtiſcher behandelt werden. Zwei Wiener Autoren, G. Schwarzkopf und C. Karlweis, hatten ſich zuſammengethan, um „eine Geldheirat" ſo trocken und nüchtern zu ſchildern, wie ſie im Leben häufig genug vorkommt. Das gelang ihnen ſo gut, daß auch ihr Schauſpiel in allzugroßer Nüchternheit ſtecken blieb.

Das Mörderthema aber, das nun einmal in der Luft lag, verfeinerte ſich allmählich. Zwar brachte der Berliner Kritiker Eugen Zabel gemeinſam mit dem Hamburger Ernſt Koppel den „Raskolnikow" ſelbſt auf die Bühne, aber man fing doch jetzt an, den Mord mehr im geiſtigen Sinne aufzufaſſen.

Mit einem ähnlichen Stoff ſprang Ludwig Fulda in die Arena: „Die Sklavin" nannte er ſein neues Schauſpiel, worin eine Frau allerdings faſt noch ärger als eine Sklavin von ihrem Manne behandelt wird. Sie darf nicht leſen, was ihr Freude macht; ſie muß ſchweigend zuſehen, wenn ihr Mann mit ſeinen Freunden Skat ſpielt; und dieſer verbietet ihr den Mund, wenn ſie bei den ernſten Geſprächen der Männer mitreden will; nur wenn die ſinnliche Begier in ihm erwacht, ſcheint er ſie zu lieben und verlangt, daß ſie ihm zu Willen iſt. Wie ſie das plötzlich nicht mehr aushalten kann, geht ſie davon und will ſich mit einem, von ihr geliebten, Baumeiſter verheiraten. Aber ihr erſter Gatte giebt ſein Herrenrecht an ſeine Sklavin nicht auf, und da ein gerichtlicher Scheidungsgrund nicht vorliegt, ſo bleibt ein Prozeß ausſichtslos. Da beſchließt ſie mit dem Manne ihrer Wahl in freier Liebe zu leben. — Mit dieſem Stück, das einen vorübergehenden Erfolg errang, hatte Fulda ſich nun völlig, in Form wie Gedankeninhalt, auf den Boden der einſt von ihm bekämpften modernen Richtung geſtellt. Aber ſeine Eigenart hatte er dabei ſo gut wie ganz verloren. Das Stück machte den Eindruck einer vortrefflichen Schülerarbeit, die nach den Vorſchriften von Holz, Brahm und Hauptmann ſauber und nett ausgeführt war und von den drei Lehrmeiſtern mit der Zenſur 1a bezeichnet werden konnte. An Friſche aber ſtand es hinter den Luſtſpielen aus Fuldas Anfängen weit zurück. Denn dieſe waren aus der Seele ihres geiſtigen Vaters geboren, während Fulda jetzt ſeine Buchſtaben nur ängſtlich und mühſam in die vorgezogenen Schönſchreiblinien der Berliner Allerweltsmeiſter malte.

Einen gab es, der ſich mächtig empörte über dieſe vollkommene Selbſtknechtung Fuldas — das war ſein väterlicher Freund, der alte knorrige Nibelungendichter Wilhelm Jordan. Von Frankfurt a. M. aus ſandte er ſeinem einſtigen Liebling eine öffentliche poetiſche Ermahnung, voll Zorn gegen die Berliner:

Ludwig, Ludwig, komm nach Hause!
Nicht als übereilt sanguinisch
widerlege schöne Hoffnung.
Komm! Verkümm're nicht berlinisch!
Vielverheißend war dein Anlauf;
wähltest eigne, saubre Pfade! —
Nippe nicht am Jüngsterfusel
dich auch krank. Es wäre schade.

Mußt auch du zum Bühnenfutter
Ehefäulnis dir erwitzeln,
um, auf Märchenglück versessen,
hohle Weiber toll zu kitzeln,
bis sie schwören, daß nur Buhlschaft
sie von heil'ger Schande rette,
denn des Sakramentes Pflichtband
sei nur schnöde Sklavenkette?

Komm nach Hause! Große Forscher,
willensstarke, geniale
Staatenlenker, siegeskund'ge
Feldherrn, tapf're Generale
war die Spreestadt stets geeignet
uns zum Segen zu erziehen;
aber Dichter hohen Ranges
sind noch niemals dort gediehen.

Nicolai, Onkel Spener,
Tante Voß, besorgten's nüchtern,
Goethen, Schillern, dann auch Rückert
südwärts wieder zu verschüchtern.
Tieck nur blieb, der die Romantik,
die verstorbene alte Hexe,
lebend log, und Raupach saß im
Meisterstuhl der Dramenfexe.

Was man heute dort bejubelt
und bezahlt mit reichem Lohne,
ist gepaust mit Unratfarben
durch französische Schablone.
Artig Eignes kannst du malen,
brauchst nicht für den Markt zu pinseln,
noch der kranken Weltverkläger
Unkenrufe nachzuwinseln.

Keusch und vornehm wieder dichte,
singe nicht im Jüngstenchore,
rüste echten Sieg, verzichte
stolz auf modisches Furore.
Sei nicht mußesiecher Hulda
Lüsterlaunen liebedienisch.
Komm nach Hause, Ludwig Fulda,
sonst verkümmerst du berlinisch! —

Und Jordan war nicht der einzige, der von der älteren Generation noch Einspruch erhob gegen die junge. Freilich — Lubliner hatte das schnell wieder aufgegeben. Erfolgbedürftig, wie er war, hatte er sich schleunigst selbst daran gemacht, in einem „realistischen" Drama die „soziale Frage" zu lösen. Und er fand diese Lösung sehr einfach: der Kaiser muß Befehl geben, daß Fortbildungsschulen für das Volk geschaffen werden; dann braucht ein armer Werkführer nicht mehr seine genialen technischen Ideen in sich verrosten lassen — aus Mangel an Vorkenntnissen. Im Hinblick auf diesen „kommenden Tag" schließt der „Dichter" sein Stück sehr stimmungsvoll patriotisch; und da nun damals Wilhelm II. die Schulreform kräftig in die Hand nahm, so läßt sich begreifen, warum der vielgewandte Herr Lubliner plötzlich nach dieser Seite hin seine Verbeugung machte. Sehr rührend bezog er sich in der Vorrede zur Buchausgabe auf jenen Apostel, dem einst ein Heide im Traum erschien mit der Bitte, auch sein Volk zu bekehren. So sei auch ihm öfter ein Arbeiter erschienen mit der Bitte, auch über seinen Stand einmal ein Stück zu schreiben. Dies Versprechen hatte Lubliner nun eingelöst, und Europa konnte aufatmen.

Aber als Gegner der ganzen Richtung zeigte sich von der Bühne herab noch immer Paul Lindau in seiner „Sonne". Ein junges Weib, Mathilde von Hohenrade, will gleich Ibsens „Nora" von Mann und Kindern gehen, da ein Schaumschläger der modernen Richtung sie bethört. Sie und die gleichfalls bethörte Bankiersfrau Dora Alexis samt ihren bedeutungslosen Männern stellen die Schattenseiten des modernen Lebens dar, während die junge Sabine Berg die

poetisch gedachte Verkörperung der Sonne darstellt und ihr Bräutigam, der Rechtsanwalt Gregor, den Sinn des Stückes ausspricht in den Worten: „Wer mir die Freude am Leben raubt, der bringt mich um mein höchstes Gut." Das richtet sich also gegen den modernen Pessimismus, und über den Naturalismus heißt es: „In der modernen Kunst scheint die Wahrheit erst da anzufangen, wo die Seife aufhört." — In ähnlicher Weise bekämpfte Paul Heyse den Wahrheitsfanatismus in seinem Schauspiel „Wahrheit". — Aber Lindau war damals schon von Berlin nach Strehlen bei Dresden übergesiedelt.

Sein Nachfolger als erster Kritiker am „Berliner Tageblatt" war Sudermanns Genosse Otto Neumann-Hofer geworden. Gleichzeitig ward dieser der Herausgeber des „Magazins für Litteratur". Die Redaktion Bleibtreus hatte dort nicht lange gedauert. Aber der modernen Richtung war die Zeitschrift treu geblieben, als sie 1888 in den Besitz des Dresdener Verlegers Ehlermann überging und Wolfgang Kirchbach eigens von der bayrischen Hauptstadt nach der sächsischen zog, um die Redaktion zu übernehmen. Jetzt kaufte der Enkel des Begründers, Sudermanns Verleger Lehmann, die Zeitschrift und übertrug die Redaktion seinem Vertrauensmann. Da nun gleichzeitig derselbe Verleger auch eine Zeitschrift für moderne Romane unter dem Titel „Romanwelt" schuf und auch deren Leitung den Händen Otto Neumann-Hofers anvertraute, so nahm der Führer der Sudermann-Partei nunmehr auf einige Jahre eine dreifach gesicherte litterarische Machtstellung in Berlin ein. Es geschah dies um dieselbe Zeit, wo Fontane sich ganz von der kritischen Thätigkeit zurückzog und Schlenther nun als Führer der Hauptmann-Partei die einflußreiche Kritik der „Vossischen Zeitung" einseitig und vorurteilsvoll beherrschte. Brahm legte später die Redaktion der „Freien Bühne" nieder, nachdem ihm früher schon eine ganze Reihe von modernsten Autoren die Mitarbeiterschaft gekündigt hatte und später die Wochenschrift in eine Monatsschrift umgewandelt wurde. Sein Nachfolger wurde Wilhelm Bölsche, ein treuer Genosse der Hauptmann-Partei.

Ja, von einer „Hauptmann-Partei" kann man jetzt mit Fug und Recht reden; denn dieser begabteste Ausgestalter der dichterischen Theorie von Holz und Schlaf hatte seine jungen Meister längst in den Schatten gestellt. Diese beiden scheinbar so Unzertrennlichen aber beschlossen gerade jetzt sich zu trennen. Sie setzten vorher ihrer Freundschaft selbst zwei litterarische Denkmale. Das eine war durchaus gut zu heißen. Sie sammelten nämlich alle ihre gemeinsamen Arbeiten unter dem Titel „Neue Geleise" (Berlin 1891). Der Titel war insofern berechtigt, als ja auf diesen „Geleisen" in der That eine ganze Reihe Jüngster ihre kleinen Dampfmaschinchen dahinsausen ließ, und auch Hauptmanns Lokomotive rollte noch immer auf diesen Schienen. Und daß auf ihnen kein Schnellzug in die Ewigkeit sausen würde, konnten damals nur Weiterblickende erkennen. Auf alle Fälle aber bleibt die Sammlung ein interessantes Dokument, um so mehr, als die Eitelkeit der Autoren eine ganze Auswahl von Zeitungskritiken hatte andrucken lassen. Arg enttäuscht aber wurden ihre treuesten Anhänger durch die letzte Veröffentlichung der Dioskuren: „Der geschundene Pegasus". Der vielver-

sprechende Titel ließ erwarten, daß hier eine große Satire auf die Dichtung der Zeit erfolgen sollte. Aber statt dessen erhielt der bestürzte Käufer ein großes Buch in Bilderbogenformat in die Hand, das im Stil von Wilhelm Buschs geistreichen Scherzbüchern — aber leider ohne dessen Geist und Scherz — einen Tag aus dem Leben der beiden Dichter der Familie Selicke schildert. Die von Schlaf gezeichneten Bilder sind ganz geschickte Nachahmungen von Buschs eigenartigem Karikaturstil und dürfen als anspruchslose Selbstironie vorbeigelassen werden. Aber fast Mitleid erregend ist die Hilflosigkeit, mit der Holz sich quält, neckische Verse zu schmieden über seine und seines Freundes Schlaf Erlebnisse in ihrer Wohnung zu Nieder-Schönhausen, beim Mittagsmahl in Berlin im „schwarzen Truthahn" und nachher im „Café zum gebratnen Floh" und in verschiedenen Kneiplokalen; und nur ganz flüchtig wird in zwei Strophen ein „litterarischer Verein" gestreift. Als Probe des gequälten Witzes mag die Schlußstrophe hier stehen:

„Doch jetzt, o Leser, dir zur Qual
die unvermeidliche Moral:
Kannst du's vermeiden, heiß' nicht Schulze,
plagt dich die Gicht, trag mit Geduld se,
schlürf' sogar Austern, knacke Nüsse,
doch schinde niemals Pegasüsse!" —

Von nun an trennten sich die beiden Freunde. Arno Holz veröffentlichte im selben Jahre noch sein Schriftchen „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" (Berlin 1891), das er „seinem lieben Freunde" Joh. Schlaf widmete. Er erzählt darin ausführlich von seinem neuen Kunstprinzip und wie er dazu gekommen. Ich habe seinen Gedankengang schon ausführlich im vorigen Kapitel besprochen. Ein zweiter Band, der zwei Jahre später folgte (Berlin 1893), ist, wie hier schon erwähnt sein soll, nur eine übermäßig ausführliche Beantwortung einer eingehenden Kritik, die Karl Erdmann in der Beilage zur „Allgem. Ztg." veröffentlicht hatte. So war Holz ganz zum Theoretiker geworden und wußte auch auf diesem Gebiet nichts Neues mehr hervorzubringen.

Nicht so Johannes Schlaf. Dieser stellte sich mit einem selbständigen Skizzenbändchen ein: „In Dings da" (Berlin 1892). Es ist hier das Holzsche Kunstgesetz befolgt. Diese Stimmungsbilder aus einer kleinen Stadt sind stofflich betrachtet absolute Nichtsse, nur auf die Ausführung ist der ganze Wert gelegt; eine weiche träumerische Stimmung, die überall hindurchschimmert, hat sich auch später immer wieder als Schlafs Eigenart gezeigt. Und diese Weichheit kennzeichnet auch trotz aller damit verbundenen Kraßheiten den Helden seines Dramas, das er gleichzeitig erscheinen ließ: „Meister Oelze" (Berlin 1892). Vergebens erinnert der Titel an die große tragische Welt von Kretzers herrlichem „Meister Timpe". Timpe war ein Riese, und der Zusatz Meister bedeutete, daß er für seinen Beruf kämpfte und starb. Oelze ist natürlich ein Schwächling, und sein Beruf kommt für das Drama gar nicht in Betracht. In einem thüringischen Dorfe lebt er, geplagt von seinen Gewissensbissen. Er hat nämlich im Verein mit seiner Mutter deren Mann umgebracht. Seine Stiefschwester Pauline ahnt dies Ver-

brechen, und die ganze „Handlung" des dreiaktigen Dramas beſteht darin, daß dieſe Stiefſchweſter den verbrecheriſchen Bruder, der obendrein im letzten Stadium der Schwindſucht ſteht, durch ihre beſtändigen Anſpielungen zu Tode quält. Sich räuſpernd, huſtend, blutſpeiend, äußerlich über Gott und Himmel cyniſch redend, ſitzt dieſer jammervollſte Schwächling, den die Mörderzunft je hervorgebracht hat, in ſeinem Seſſel und wehrt mit kühlem Spott die Angriffe ſeiner Schweſter ab. Wie feige er aber in Wahrheit iſt, das verrät er beſonders durch zwei Eigenſchaften: erſtens läuft er immer zum Zimmer hinaus, wenn ſeine Mitſchuldige, die alte, längſt blödſinnig gewordene Frau Oelze, ihr Bett verläßt; zweitens verlangt er von ſeinem kleinen Sohn, daß er Paſtor werden ſoll. Alſo innerlich glaubt dieſer Meiſter Oelze an Gott und Himmel und iſt erbärmlich genug, ſeine eigene Schuld dadurch ſühnen zu wollen, daß er ſeinen Sohn zum Geiſtlichen beſtimmt. Sein Glaube iſt alſo nicht Frömmigkeit, ſondern nur ein unbeſtimmtes Angſtgefühl. Und dabei iſt Oelze auch noch zu feige dazu, dieſen ſeinen inneren Glauben öffentlich zu bekennen. Und ſtatt nun wenigſtens den Sohn, wenn dieſer nun einmal Geiſtlicher werden ſoll, von vornherein für ſolchen Beruf zu erziehen, ſo brüſtet er ſich vielmehr in Gegenwart des Knaben mit dem cyniſchſten Atheismus. Ja, er redet dem Jungen geradezu ein, er ſolle nur darum Theologie ſtudieren, weil die Paſtoren das meiſte Geld verdienen. Er erzieht den Knaben geradezu zum Heuchler, und das ſcheint ihm ſchon trefflich gelungen zu ſein; denn auf der Bühne zeigt jener ſich als ein rüdiger Bengel, der nur ſeine Freude daran hat, Tiere und Menſchen zu quälen; aus der Schule aber bringt er die beſten Zeugniſſe über Religion und über Betragen mit. Und beim Anhören eines ſolchen Zeugniſſes ſtirbt der Vater zum Schluß mit den Worten: „So . . . Soo . . . Paſ — ter . . ." — Es iſt kaum zu ſagen, mit welchem Maß von Verachtung man von dieſer Jammergeſtalt Abſchied nimmt. — Der ſoziale Zug fehlt ganz in dieſem Schauſpiel, und mehr und mehr fing man auch ſchon an, das eigentlich ſoziale Element mit dem rein erotiſchen zu verwechſeln, wie es ſich auch im mißlungenen Verführungsſchauſpiel „Helga" zeigte, mit dem Hans Hopfen vergeblich auf dem Kampfplatz der ſozialen Dramatik erſchien. Ja — vergeblich! Das war das immer wiederkehrende Ergebnis aller dieſer unabläſſigen Verſuche von alt und jung. Zu einem wirklichen Drama erwies ſich die „ſoziale Frage" immer wieder als zu ſpröde, auch da, wo man ſie in ihren dramatiſchſten Punkten erfaßte. So brachte der Berliner Rechtsanwalt Richard Grelling (geb. am 11. Juni 1853) in ſeinem Schauſpiel „Gleiches Recht" (1892) eine ganze ſtürmiſche Arbeiterverſammlung auf die Bühne. Sie wirkte natürlich dramatiſch, aber es war ihrem Verfaſſer, einem eifrigen Schüler des Naturalismus, nicht gelungen, dieſe Verſammlung organiſch in ein wirkliches Drama hineinzupaſſen. — Vorübergehend wenigſtens einen Theatererfolg erzielte dagegen der Schauſpieler Viſcher mit ſeiner „Schlimmen Saat". Daß eine Frau aus dem einfachen Volke mit ihren Kindern zu hoch hinaus will, iſt hier die Veranlaſſung für eine theatraliſch ſehr geſchickt aufgebaute Handlung, in die ſich völlig zwanglos Schlagworte der ſozialiſtiſchen Weltanſchauung einfügen wie: einen Charakter könne ſich heut nur ein Reicher leiſten. Nur ſchade, daß es

der straff geschlossenen Handlung an Charakteren fehlt, die durch ihr eigenes Sein das Interesse der Zuschauer dauernd fesseln könnten. — Die ganz entgegengesetzten Fehler und Vorzüge kennzeichnen das Stück, mit dem das junge Haupt der realistischen Schule nun hervortrat.

Hauptmann hatte nämlich mittlerweile sein neuestes soziales Drama beendet. Es erschien in echt schlesischem Dialekt unter dem Titel „De Waber", und fast gleichzeitig in einer hochdeutsch gefärbten Fassung als „Die Weber".

In losen Bildern zeigt das Stück das Leid der Darbenden, gewissermaßen immer wieder dieselbe Situation wiederholend und steigernd. Das erste Bild führt uns in diese Situation ein. Am lebendigsten und deutlichsten entfaltet sie sich an dem Tage, da die Weber ihre mühsam gefertigte Arbeit zum Verkaufe tragen. Ein großes, kahles, graugetünchtes Zimmer bildet den geschäftsmäßig melancholischen Hintergrund. In langen Scharen ziehen Weber — Frauen und Kinder — herein, legen ihr Gewebe auf die lange Bank und warten, bis sie an den Tisch herantreten können, hinter dem der herzlose Pfeifer, selbst ein Weber, jetzt Gehilfe des Fabrikanten Dreißiger, ihre Ware prüft und den denkbar niedrigsten Lohn bestimmt. Von den „dreizehntehalb" Groschen, die ein „Webe" eigentlich kosten soll, zieht er fast stets noch etwas ab für Fehler in der Arbeit oder Mängel am Gewicht. Die große Wage regiert der Lehrjunge, der hier und da schnodderige Bemerkungen mit dem Kassierer Neumann austauscht, während letzterer das Geld mürrisch und geschäftsmäßig den Webern aufzählt. Die lächerlich kleinen Preise, die immer wieder genannt werden, schweben wie das furchtbare Schicksal über den Hungernden. Furchtbarer aber ist die Erbarmungslosigkeit Pfeifers. Da bittet eine Weberfrau erbärmlich und demütig um ein paar Groschen Vorschuß für Brot. Pfeifer hört nicht danach hin. Da fleht der Weber Heiber um Stundung des ihm am vorigen Zahlungstage bewilligten Vorschusses. Er wird nicht erhört. Geschäftsmäßig geht die Sache ihren Gang weiter. Charakterköpfe heben sich aus der Masse der Wartenden heraus. Der alte Baumert trägt in einem Tuch einen geschlachteten Hund bei sich. Er ist ihm vor Wochen zugelaufen, jetzt soll er den so lange schon leeren Kochtopf füllen. In dem energischen jungen Weber Bäcker aber tritt uns die erste Gestalt voll Willenskraft entgegen. Er spottet so laut und keck über die Hungerlöhne, daß der Chef des Geschäfts, Herr Dreißiger, selber hereintritt, um ihn abzufertigen. Die Arbeit wird ihm entzogen, aber er hebt den Kopf noch mehr und setzt es durch, daß der ihm hingeworfene Lohn ihm ordnungsmäßig in die Hand gezahlt wird. Ein vor Hunger ohnmächtig zusammenbrechender Knabe wird von Dreißiger in sein Privatkontor entfernt, damit er nicht noch mehr böses Blut errege, und eine heuchlerische Rede des Chefs, in der er sich noch gar selber das Zeugnis eines humanen Mannes ausstellt, und es von den zitternden Hungersklaven der Fronarbeit bestätigt erhält, macht den Schluß des ersten Aktes. Der Herr will noch zweihundert Weber anstellen, aber sie sollen für ein „Webe" nur noch eine Mark erhalten. Unter dem Murren der Aermsten schließt das erste Bild. Das zweite zeigt uns das Heim des alten Baumert. Die Mutter des vor Hunger zusammen-

gebrochenen Knaben ist zum Besuch. Die Töchter Baumerts liegen dem Weben ob, die Mutter und ihr idiotischer Sohn arbeiten an Spulrädern. Aus ihren Reden entwickelt sich ihre gräßliche Notlage. Auch der Besitzer des Häuschens, dem sie den Mietzins schuldig sind, der alte kräftige Ansorge, hat kaum zu leben, da das Häuschen einzustürzen droht. Da bringt der junge „Jäger", ein eben vom Militär frei gekommener frischer Junge, Leben in das Haus. Als Offiziersbursche hat er sich seine Manieren und „feines Sprechen" — allerdings sehr mangelhaft — angewöhnt. Er, der Taugenichts daheim, hat beim Militär seinen Dienst vortrefflich gethan. Mit neuem Anzug, silberner Uhr und dem schwindelnd hohen Vermögen von zehn Thalern kommt er daheim an. Er hat die Welt gesehen und höhnt über die gräßlichen Zustände, die er daheim vorfindet. Auch das Lied vom „Blutgericht" hat er mitgebracht. Dies Lied, von dem schon im ersten Akt die Rede war, liest er zum ersten Male bei Baumert vor. In der Nähe hat er's schon gesungen, das Lied vom Blutgericht, das Lied, das die Leute vom Schlage der Dreißiger als Blutrichter und Leiter von Folterkammern bezeichnet. So schülerhaft er das Lied vorträgt, es ergreift Ansorge und den alten Baumert mächtig, den armen Mann, der eben den Hundebraten wieder von sich geben mußte, weil sein geschwächter Magen kein Fleisch mehr vertragen kann. Lauter hallt das Lied durch alle Herzen im dritten Akt im Wirtshaus — Kretscham genannt — zu Peterswaldau, dem Wohnorte Dreißigers. Anfangs geht es da zwar friedlich zu. Ein Geschäftsreisender, der mit dem Wirtstöchterlein seinen Spaß hat, findet die Zeitungsberichte über das Elend der Weber übertrieben. Ein Tischlermeister belehrt ihn darüber, daß hoch oben im Gebirge, den staatlichen Abgesandten versteckt, die Hütten der Armut liegen — der Zuschauer glaubt dies gern, denn er kennt ja das Heim des alten Baumert. Aber der Reisende glaubt es nicht. Der unsinnige Aufwand bei einem Weberbegräbnis, das gerade stattfindet, und das nach altem Herkommen prächtig gefeiert werden muß, scheint seiner Ansicht recht zu geben. Da treten Weber herein: Bäcker und Jäger, die beiden unruhigen Geister, sind darunter. Es kommt zu gefährlichen Reden, die den Ruhigen Grauen erregen. Man merkt, daß eine ungewöhnlich große Weberansammlung stattfindet draußen im Ort. Bald heißt es, man wolle sich impfen lassen, bald, es sei Zahltag bei Dreißiger. Aber das revolutionäre Gepräge der Versammlung verrät sich bald. Eine Rempelei mit dem feigen Gendarm Kutsche, der schimpfend entweicht, zeigt das erste Stadium des Aufstandes. Dann ertönt laut das Lied vom Blutgericht, jetzt das „Weberlied" genannt, und sogar der alte Baumert taumelt mit hinaus in den beginnenden Aufstand. Der vierte Akt zeigt uns, daß man im Hause Dreißigers den Ernst der Sache noch nicht begriffen hat. Der Blutsauger will gerade mit dem Pastor des Ortes, der feige und verlogen die Religion in den Dienst des Fronherrn stellt, seine Partie Whist spielen; gegen die singenden Haufen da draußen hat man den Büttel gerufen. Ein junger Kandidat, Hauslehrer bei Dreißiger, wagt, ein Wort der Entschuldigung für die Hungernden im Namen des echten Christentums einzulegen — ein Verweis vom Geistlichen und die Entlassung aus seiner Stellung durch Dreißiger ist das einzige Ergebnis.

Aber die Partie Whist kommt auch nicht zu stande. Jäger wird gefangen eingebracht. Er ist stolz und frech in seinem Wesen. Er spottet der Fesseln, die man ihm anlegt, denn er weiß ja, daß er draußen befreit werden wird. Und so geschieht's. Panik verbreitet sich auf diese Nachricht hin im Hause. Alles denkt nur noch an Flucht. Frau Dreißiger klammert sich in ihrer rasenden Angst an den Kutscher, der sie zum Wagen führt. Die mutigen Rappen fürchten sich vor niemandem. Die Flucht gelingt, alles rettet sich, aber die Weber, nun im Rausch der Revolution in eine Räuberbande umgewandelt, dringen in Dreißigers Haus ein und schlagen alles kurz und klein. Im letzten Akt ist der Ruf ihrer Thaten schon nach Langenbielau gedrungen. Dort steht unter anderen das stille Haus des friedlichen, gottergebenen Webers Hilse. Er hat sein Morgengebet gerade beendet, in dem er alltäglich Gott bittet, ihn Demut zu lehren, damit er des Lebens Not als Läuterungsmittel der Seele erkenne. Seine Frau und sein jungverheirateter Sohn Gottlieb haben diesen sanften Glauben von ihm erlernt. Die Schwiegertochter Luise nur ist anderer Meinung. Ein silberner Löffel aus Dreißigers Besitz, den Hilses kleine Enkelin gefunden hat, ist das erste Zeugnis für das, was in Peterswaldau geschehen ist. Schleunigst läßt ihn Hilse durch seinen Sohn auf das Amt tragen: er verschmäht gestohlenes Gut. Da erscheint ein Arzt, der von dem Aufstand erzählt. Genauere Kunde bringt der originelle Lumpensammler Hornig, der schon im Gasthof im dritten Akt zugegen war — horchend und schürend, aber nicht handelnd eingegriffen hat. Er meldet, daß die wildgewordenen Weber ihm auf dem Fuße folgen. Und sie kommen daher, in bacchantischem Zuge, sie verlangen, daß Hilse und die Seinen sich ihnen anschließen, aber Hilse widersteht. Selbst wie sein Sohn endlich von dem allgemeinen Feuer angesteckt ist, bleibt er daheim, nicht aus Furcht — ist er doch ein alter Invalide aus dem Kriege — sondern aus Ueberzeugung. Er will rechtlich bleiben bis zum Schluß. Da rückt draußen das Militär an, von den Webern mit Steinwürfen begrüßt. Alles flieht, nur Hilse bleibt im Bewußtsein seiner Rechtlichkeit am Fenster vor dem Webstuhl sitzen, wo Gott ihn nach seiner Meinung hingesetzt hat. Da schlägt von außen eine Kugel zum Fenster herein und tötet ihn. Der einzig Unschuldige ist der Einzige, den wir auf der Bühne sterben sehen. Mit diesem schrillen Mißton endet das Stück. —

In allen Revolutionsdramen unserer großen Dichtungsepoche handelt es sich um die Empörung gebildeter Bürgerkreise mit gebildeten Ideen und gebildeter Sprache. Alle Tiraden des Pathos und der Leidenschaft passen in ihren Mund, denn die Revolution weckt die rednerischen Talente, und ein aufmerksamer Beobachter aller politischen Versammlungen lernt schnell, daß das Pathos den meisten Politikern der Rede zur zweiten Natur wird. Hier also ist es leicht, Dramen zu schaffen. Aber die revoltierenden Arbeiter! Die Revolten aus Hunger! Die Empörungen der Verschmachtenden, der Blassen, Elenden und Abgezehrten — sie vertragen keine leuchtenden Farben. Und so kam es, daß der Führer der Arbeiter den sozialistischen jungen Brauseköpfen der achtziger Jahre meist gelang, aber die Arbeiter selbst waren entweder die Stummen, oder ihre dramatische Sprache

entbehrte der Wahrheit; es waren Salonarbeiter, unwahr, wie die gezierten Schäfer des ausgehenden Mittelalters. Schon Gustav Freytag meint in seiner Technik des Dramas, ein gewisser Bildungsgrad sei nötig für die Helden der Tragödie. Und dann noch eins. Es macht wenig Eindruck, wenn jemand sein eigenes Leid klagt, man muß ihn leiden sehen. Die Wirkung der Tyrannei, wie sie Schillers „Tell" so großartig malt, und wie sie aus Goethes „Egmont" so ergreifend herausklingt, ist greifbar, sie ist gegenständlich — aber das stille Leid des Hungers, dem keine Worte verliehen sind, schien nur dem Epiker sich zur Behandlung zu eignen. Denn auf der Bühne muß man sprechen, und dem Menschen, der über seinen Hunger spricht, glaubt man selten. Diese beiden Schwierigkeiten hat Hauptmann überwunden. Seine Arbeiter sind echt. Man würde ihre blassen Augen und abgezehrten Körper sehen, auch wenn man die szenischen Bemerkungen überschlagen würde beim Lesen. Ihre Wohnhöhlen strömen die Atmosphäre der Armut aus, und das Motiv mit dem Hundefleisch ist von erschütternder Wirkung. Glänzend ist es gelungen, in dem Einleitungsakt die Stimmung des allgemeinen Hungers über das ganze Theater zu verbreiten, und vortrefflich ist die dramatische Steigerung, die darin liegt, daß von dem Weberlied erst nur gesprochen wird, daß es dann recitiert, dann gesungen, von immer größeren Massen gesungen wird und endlich zum Sturmlied anschwillt. Aber, während so die eine Hauptsache vortrefflich gelungen ist, ging das andere Element leider ganz verloren. Echt ist der Hunger und echt die Revolte, aber es fehlt ganz die Figur, die bis dahin an Stelle der Hungernden stand, der Verkünder der Idee. Es fehlt ganz der begeisterte Führer. Jäger und Bäcker sind auch nur Instinktnaturen. Sie leiten die Empörung, weil sie zur Verzweiflung getrieben sind — das „wohin"? vermögen sie ebensowenig zu ahnen, wie die anderen, die in die Bewegung hineintaumeln. Warum fehlt die Figur des Gebildeten, der eine rosige Zukunft träumt, und den mit den aufständischen Haufen die Menschenliebe verbindet? Warum fehlt der Feuerkopf der Idee? Vielleicht weil der Weberaufstand der vierziger Jahre keinen kannte? Das wäre doch kein Grund, denn das Stück macht doch nicht den Eindruck eines historischen Dramas. Die Bemerkung „Schauspiel aus den vierziger Jahren" wirkt auf den Leser doch nur wie der Zusatz, den Schiller auf Dalbergs Wunsch seinen modern gedachten Räubern hinzufügte, wodurch das Stück in die Zeit des Landfriedens zurück verlegt wurde. — Oder sind die idealen Feuerköpfe etwa nicht wirklich? Ja, Hauptmann selber weiß ja, daß es diese Typen giebt. Mit wenigen Strichen hat er ja den Kandidaten angedeutet, der als junger Theologe sich verpflichtet fühlt, für die Hungernden Partei zu nehmen. Warum wurde aus ihm keine ausgeführte Figur? Diese Frage ist nicht müßig. Denn dadurch, daß das Drama ganz am Gegenständlichen stehen bleibt, geht ihm ein Hauptreiz verloren. Es ist kein Charakter darin, der sich entwickelt! Wie echte Bildhauerarbeit stehen auch hier wieder die Menschen in ihrer Zuständlichkeit da. Und zweitens, das Drama verliert dadurch an dauerndem Interesse. Das Thema des Stückes lautet nur: „Dreißiger muß bessere Löhne zahlen!" Aber es ergiebt sich daraus keine Weltanschauung. Dreißiger soll es nur thun, weil ihm sonst

eines Tages das Haus über dem Kopf angesteckt werden könnte. Den Fabrikanten droht die Revolution, wenn sie nicht anständig werden, aber an die Herzen der Menschen appelliert niemand. Gewiß, der schweigende Appell für ehrliche Herzen liegt schon in dem Anblick des Elends. Aber das Elend existiert seit dem Bestande der Kulturstaaten, — es abzuschaffen, dazu mahnt nur die humane Weltanschauung, heiße sie Christentum oder heiße sie Nächstenliebe —: Hauptmanns „Weber" enden hoffnungslos. Daß das Gewehr gegen die Schleudersteine siegen muß, ist selbstverständlich; daß der unschuldige alte Hilse das erste Opfer wird, soll beweisen, daß es keine Gerechtigkeit in der Weltleitung giebt. Die letzte Hoffnung läge in der Feuerseele einer Jugend, die sich für Ideale der Menschheit begeistert. Sie ist vorhanden in der heutigen Welt, aber in Hauptmanns Stück fehlt sie. Der Dichter der „Weber" selbst gehört ihr an, aber er ignoriert sie in seinem Werke.

Dennoch bildet dies Hauptmannsche Stück den Höhepunkt des damaligen Kampfes. Ist es auch keineswegs ein soziales Drama im höchsten Sinne, ist es auch nur ein Tendenzstück, das historisches Verständnis voraussetzt und der Zukunft nur im Zolaschen Sinne als ein Document humain gelten wird — für die damalige Zeit war es von ungeheuerer Wirkung. Denn seine Tendenz entsprach keiner einseitigen Partei, und gerade damals hatte ungeachtet der beginnenden Nietzsche-Verehrung die Stimmung des sozialen Mitgefühls in allen Kreisen den Höhepunkt erreicht.

Sechstes Kapitel.

Vom sozialen Roman zur naturalistischen Liebesgeschichte.

Das Jahr 1890, das den Wendepunkt der Dramatik hervorgebracht, die Lyrik in neue Bahnen gelenkt hatte und Nietzsches Herrschaft fühlte, war in jeder Hinsicht ein Höhepunkt der ganzen Geistesbewegung. Die fieberhafte Erregung, die in der ganzen Litteratur herrschte, ließ ja damals in jedem neu erscheinenden Buche ein neues Ereignis ahnen. In jenem Jahre wurde es möglich, daß Julius Langbehns namenlos erschienene Schrift „Rembrandt als Erzieher" schnell bis 42 Auflagen erlebte, ein Buch, welches durch seinen Titel doch nicht lockte, das aber, in geistreichem Geplauder über alles Erdenkliche sich verbreitend, die Gestalt des Deutschesten aller Maler zum Maßstabe der gesamten Welt- und Lebensanschauung machte. Und im selben Jahr erschien das kleine Heftchen „Ernste Gedanken", das den Oberstleutnant Moritz von Egidy zum Verfasser hatte, einen Offizier, der sich militärisch unmöglich machte, nur um, dem heißen Drange seines Herzens folgend, sein freireligiöses Bekenntnis abzulegen. Scharenweise strömten die Menschen zu seinen Versammlungen herbei, als er in Berlin erschien; denn groß war überall das Bedürfnis nach einer Religion — aber nach einer solchen, die frei war vom Zwange kirchlich engherziger Dogmatik.

Und ſchnell wurde in Berlin Egidy ſelber für die „ſoziale Frage" erwärmt. Wohl hatte er viele Angriffe von ſeiten der kirchlichen Theologen zu erdulden; aber doch wurde um dieſelbe Zeit auch dieſer Stand von den modernen Strömungen vielfach warm und tief ergriffen. Zum Führer dieſer neuen Bewegung innerhalb der evangeliſchen Kirche warf ſich ſchnell der junge Prediger Friedrich Naumann auf (geb. zu Störmthal am 25. März 1860), der damals noch in Frankfurt a./M. im Amt war. Auch er trat im Jahre 1890 mit ſeiner erſten Schrift über „das ſoziale Programm der evangeliſchen Kirche" hervor, und ein Jahr ſpäter erregte der noch jüngere Kandidat der Theologie Paul Göhre das Erſtaunen der ganzen Welt durch ſein Buch „Drei Monate Fabrikarbeiter". Ein junger Theologe, der ſich allen Ernſtes drei Monate lang als Arbeiter in eine Fabrik verdingt hatte, um die Zuſtände der Proletarier aus eigenſter Anſchauung kennen zu lernen! Wahrhaftig, die Weltanſchauung des ſozialen Mitleids hielt damals durch Deutſchland ihren Triumphzug, und wie in Rußland einſt Graf Tolſtoj das Schloß ſeiner Väter verlaſſen hatte, um in freiwilliger Armut ein Arbeiter zu werden, ſo ſtieg hier der werdende Huſarenoberſt von ſeinem ſtolzen Roß, der Prediger von ſeiner Kanzel, der Profeſſor von ſeinem Katheder, um den Armen hilfreich ſeine Hand zu leihen, und auch der deutſche Kaiſer ſelber blieb dabei nicht aus. Am 4. Febr. 1890 hatte Wilhelm II. die Welt mit ſeinen berühmten Erlaſſen über die Erweiterung der Arbeitergeſetzgebung überraſcht. Im März desſelben Jahres hatte in Berlin die internationale Konferenz ſtattgefunden, zu der auch Arbeiter Zutritt gehabt hatten, und am 30. Sept. 1890 war das Ausnahmegeſetz gegen die Sozialdemokratie in Deutſchland für immer erloſchen.

Otto Kamp

Nationalökonomie und Poeſie gingen Hand in Hand. Auch Kamp, den Dichter der „Armeleutslieder" treffen wir wieder als ſozialreformatoriſchen Autor.

Zeitgemäß alſo erzählten im Jahre 1890 zwei Romane gleichzeitig das tragiſche Schickſal des Gebildeten, der aus Erbarmen zum „Volke" hinabſteigt.

Hans Land, der es in kleinen Skizzen ja ſchon zur hohen Meiſterſchaft gebracht hatte, erſchien auf dem Plane mit einem Romane „Der neue Gott", und gleichzeitig trat mit ihm ein junger Autor hervor, Felix Hollaender (geb. 1. Nov. 1867 in Leobſchütz), mit ſeinem Roman „Jeſus und Judas". Die religiöſen Titel der beiden Werke erklären ſich leicht aus der vorhin von mir geſchilderten Zeitſtimmung. Das Erbarmen mit den

Felix Hollaender

Leidenden iſt gewiß eine chriſtliche Eigenſchaft, und da nun die jungen Idealiſten in den Proletariern nicht nur Leidende, ſondern auch geſetzlich Verfolgte erblickten, ſo drängte ſich unwillkürlich der Vergleich auf mit den heimlichen Verſammlungen der erſten Chriſten mit ihrer damals verbotenen Predigt von der Gleichheit aller Menſchen vor Gott und mit dem Martertod des Heilands und ſeiner Apoſtel.

Aehnlich, wenn auch unter ganz andern Verhältniſſen, entwickelt ſich der Gedanke in jenen beiden, faſt gleichzeitig erſchienenen Romanen. In Hans Lands „Neuem Gott“ wird der Graf Friedrich von der Haiden, ſeines Zeichens ein Huſarenleutnant, tief in ſeinem jugendwarmen Herzen von der Zeitſtrömung des ſozialen Erbarmens erfaßt. Bei dem Anblick eines Trupps Sozialiſten, die er als Märtyrer ihrer Ueberzeugung idealiſtiſch verehrt, läßt er ſich dazu hinreißen, einen Aufruf der Arbeiterpartei zu unterzeichnen. Dies bringt ihn in den heftigſten Gegenſatz zu ſeinem Vater, deſſen Haus er verläßt. Gleichzeitig nimmt er ſeinen Abſchied als Offizier. Das Herz voll heiliger Begeiſterung mietet er ſich ein kleines Dachkämmerchen und beſchließt — nun ſelbſt ein Verſtoßener und Enterbter — ſich durch eigene Arbeit zu ernähren. Ein ihm befreundeter Philoſoph, der das Schlagwort vom „Neuen Gott“ liebt — d. h. vom Geiſt der vorurteilsfreien, erbarmungsvollen Menſchlichkeit — verſchafft ihm zunächſt einige Ueberſetzungsarbeiten. Der erſte neue Freund, den der Arbeitergraf in ſeiner neuen Welt kennen lernt, iſt der junge Ernſt Hart. Dieſer erlebt ein ähnliches Schickſal wie der Graf. Sein Vater iſt ein reicher Fabrikbeſitzer, ſeine Mutter ein eitle, nur ſcheinfromme Vereinsdame, ſein älterer Bruder ein wirklich frommer Theologe. Mit all dieſen Familienmitgliedern verſteht Ernſt ſich nicht, er gehört im geheimen längſt der ſozialiſtiſchen Partei an und thut, was damals viele junge Studenten thaten — er benutzt ſeine noch lückenhafte Studentengelehrtheit dazu, um den Arbeitern wiſſenſchaftliche Vorträge zu halten. Er ſelbſt ſtudiert Chemie, und ſo lehrt er denn in der verbotenen und geheim gehaltenen Arbeiterbildungsſchule die Naturwiſſenſchaften — unreif aber mit ehrlicher Ueberzeugung — vom materialiſtiſch-atheiſtiſchen Standpunkte aus. Nun iſt in der Fabrik ſeines Vaters ein ſehr tüchtiger Werkführer Namens Herning. Da dieſer um ſeines agitatoriſchen Treibens willen entlaſſen wird, ſo fühlt ſich auch Ernſt moraliſch verpflichtet, ſeinem Vater gleichfalls ſein ſozialiſtiſches Glaubensbekenntnis abzulegen und deſſen Haus

zu verlaſſen. Der große Tag der Arbeiterverſammlung naht heran. Ernſt Herning giebt in ſeiner nüchternen Weiſe ſein Referat. Ein alter Arbeiter, noch aus der Schule Laſſalles ſtammend, widerſpricht und wendet ſich namentlich mit ſehr ſcharfen Worten gegen das Auftreten eines Grafen in der Arbeiterverſammlung. Das giebt dem jungen Grafen Veranlaſſung, ſelbſt das Wort zu ergreifen. Er ſpricht begeiſtert und begeiſternd von ſeiner Liebe zum Volke, aber in ſeinem Ueberſchwang wählt er ein ungeſchicktes Wort, und der überwachende Polizeibeamte löſt die Verſammlung auf. Herning iſt darüber ſehr verſtimmt, aber die Arbeiter jubeln dem Grafen zu, wie er nachher im Berſaal erſcheint. Um ſich populär zu machen, trinkt er widerwillig Weißbier und Schnaps, bis er, von plötzlicher Ohnmacht befallen, vom Stuhle ſinkt. Sein erſtes Auftreten läßt ihn ſchon ahnen, daß er in falſche Bahnen geraten iſt. Denn er iſt ein Idealiſt, der die Arbeiterpartei in roſigem Lichte geſehen hat; dieſe aber braucht nüchterne, praktiſche Führer. Wie nun gar innere Seelenerlebniſſe ihn um den letzten Reſt ſeiner Thatkraft bringen, da gerät er bald bei der Partei in Verdacht, man ſchüttelt ihn ab, er ſinkt von Stufe zu Stufe. — Beſſer ergeht es dem jungen Ernſt Hart. Es iſt ihm gelungen, ſeinen Bruder, den Theologen, zu ſeinem Standpunkte langſam herüberzuziehen. Dieſer hat nämlich einſehen gelernt, daß ſeine Eltern nur Lippenchriſten ſind: daß der Vater rückſichtslos ſeine Konkurrenz niedertritt und daß die Mutter nur dann für wohlthätige Zwecke Opfer bringt, wenn es ihrer Eitelkeit ſchmeichelt. So will auch er ſich von den Eltern losſagen. Aber ſo leichten Kaufs geben ſie ihre Söhne nicht verloren. Sie ſuchen die beiden von Berlin zu entfernen, indem ſie ihnen Heidelberg zur Univerſität anweiſen. Dort ſtudiert Ernſt weiter Chemie, Theodor aber Nationalökonomie. So können ſich dieſe beiden Glücklichen unter dem Schutze der elterlichen Geldſendungen ruhig weiter entwickeln zu ſpäterem gedeihlicherem Eingreifen in den Zeitkampf. Während deſſen iſt der arme Graf vollſtändig mit ſich ſelbſt zerfallen. Sein Vater iſt plötzlich geſtorben und hat nur Schulden hinterlaſſen. Das Andenken ſeiner früh verſtorbenen Mutter iſt ihm getrübt durch eine unangenehme Entdeckung. Er ſelbſt iſt dem Hungertode nahe, die „Partei" hat ihn verfehmt. Da läßt er ſich durch einen verbummelten Regimentskameraden verleiten, für ein heißerſehntes reichliches Abendbrot, halb wahnſinnig vor Hunger, zum Verräter ſeiner eigenen Genoſſen zu werden. Die Arbeiterbildungsſchule wird infolgedeſſen von der Polizei entdeckt und aufgehoben, den Grafen aber prügeln die Arbeiter halbtot. Er ſühnt ſeine Schuld indes in einer Situation, die vom Verfaſſer allerdings mit kecker Romantik erfunden worden iſt. Wie er ſozialiſtiſche Geheimakten vor der Polizei retten will, ertrinkt er. Am ſelben Tage wird Herning zum Reichstagsabgeordneten gewählt. Leider iſt der Roman zu ſprunghaft erzählt. Es ſind nur loſe aneinandergereihte Einzelbilder. Auch iſt die Schilderung der Arbeiter nicht ſo überzeugend lebenswahr, wie die Schilderung der Gebildeten. Alles in allem aber war das Buch ein kühner Griff in die Zeitſtrömung.

Faſt genau denſelben Gedankengang verfolgt Hollaenders „Jeſus und Judas". Doch ſind die Verhältniſſe ein wenig anders. Hier iſt nicht ein Graf, ſondern

ein Student der unglückliche Held, der mit ſtolzem Jeſusbewußtſein ſich unter die Arbeiter begiebt, um ſchließlich als Judas zu enden. Karl Truck heißt er. Wie Lands Ernſt Hart iſt er ohne Wiſſen ſeiner Eltern ſchon in Leipzig eifrig für die „Partei" thätig geweſen, hat aber dann weichen müſſen, als ihm die Polizei auf die Spur kam. In Berlin findet er in ſeinem einfachen Mietszimmer bald freundſchaftliche Beziehungen und Liebesbande. Seine beiden Nachbarn, die Studenten Höfke und Silberſtein, werden ſeine Freunde; die ältere Tochter des Hauſes, Lene genannt, erweckt ſeine Liebe. Als aufgeregter Menſch, deſſen Seele von philoſophiſchen Träumereien erfüllt iſt, macht er auf nüchterne Menſchen öfters den Eindruck eines Wahnſinnigen. Ja, ein trockner Arzt bringt ihn ſchon einmal ins Irrenhaus, doch entgeht er der Gefahr wieder. Immer mehr verbittert ihn das gegen die herrſchende Geſellſchaft. Aber der ſozialiſtiſchen Partei will er ſich erſt offen anſchließen, wenn er ſeine Studien beendet hat und ihr in Wirklichkeit nützen kann. Das bringt ihn in Verdacht bei den argwöhniſchen Leitern der Partei. Bald darauf zeigt ein Polizeiſpitzel, der als doppelter Spion zwiſchen Behörde und Sozialdemokraten ſein Unweſen treibt, den Studenten als Sozialdemokraten an. Er wird von ſeinen Eltern verſtoßen, darf nicht weiter ſtudieren und wird obendrein bei der plötzlichen Ermordung jenes Polizeiſpitzels in den Skandalprozeß verwickelt. Nach verbüßter Strafe wird er auch von der Partei vollſtändig geächtet. Da zieht er ſich mit ſeiner Lene in die Einſamkeit zurück, um ehrlich ſein Brot zu verdienen. Aber ſeine „genialen" Broſchüren, die ihn anfangs leidlich zu ernähren ſcheinen, werden polizeilich verboten. Jede Möglichkeit ſich zu ernähren iſt ihm abgeſchnitten. Da wird auch er zum Verräter ſeiner einſtigen Genoſſen; aber der Judaslohn brennt ihm wie Feuer in den Händen. Die kaiſerlichen Erlaſſe vom 4. Febr. 1890 ſind das letzte, was er hört auf dem Wege zum freiwilligen Tode. — Abgeſehen von einigen Ueberſchwenglichkeiten und einigen verzerrenden Uebertreibungen war das Buch durch ſeine lebendige Charakteriſtik ein ziemlich ſtarker Beweis für die Begabung ſeines Verfaſſers. Da es zweifellos ganz unabhängig von Lands „Neuem Gott" geſchrieben war, ſo iſt die Uebereinſtimmung im Schickſal der beiden Helden ein Beweis dafür, daß hier ein Typus der Zeit porträtiert worden war.

Wie ſo die Helden jüngſtdeutſcher Romane erfahren mußten, daß ihr Kopfſprung von den Höhen der Geſellſchaft in die Tiefen niemandem zum Nutzen, ihnen ſelbſt aber zum ſchweren Schaden gereichte, und wie ſie einſehen mußten, daß ihnen zu einer wirklichen Löſung der ſozialen Frage Kenntniſſe und Vorbereitung fehlten, die das bloße gute Herz nicht zu erſetzen vermag — ſo lernten viele der Jüngſten ähnliches an ſich ſelbſt erkennen. Und ſo kam es, daß gerade jetzt ſehr ſchnell die jüngſtdeutſche Romandichtung den ſozialen Boden verließ. Unter andern wandte ſich Hollaender in ſeinen beiden folgenden Romanen „Magdalene Dornis" und „Frau Ellin Röte" der feinen ſorgfältigen Auspinſelung weiblicher Charaktere zu. Die Zeitſchrift Freie Bühne aber förderte auch den ſozialen Roman nicht.

Ja, ganz getreu den Anregungen des Vereins „Freie Bühne" pflegte auch die anfänglich vom Vereinsvorſitzenden herausgegebene Zeitſchrift das Ausland.

Hermann Bahr

So brachte ſie an größeren Romanen und Erzählungen im erſten Jahrgang Ueberſetzungen von Emile Zolas „Die Beſtie im Menſchen", von Fedor Doſtojewskis „Eine heikle Geſchichte", von Arne Garborgs „Bei Mama", von Knut Hamſun „Hunger"; — ein einziger deutſcher Roman hatte unmittelbar nach Zola die Reihe der Ausländer unterbrochen. Aber man hatte ihn nur darum zugelaſſen, weil er ganz in franzöſiſchem Geiſt geſchrieben war und obendrein ſogar in Paris ſpielte: „Ein Roman wie Die gute Schule iſt in Deutſchland noch nicht geſchrieben worden, deshalb hat dieſe Zeitſchrift, die dem Modernen gehört, ihn ihren Leſern zuerſt mitgeteilt." Mit dieſen Worten entſchuldigt Otto Brahm nach Schluß des Romans den Abdruck desſelben in ſeiner Zeitſchrift (Jahrg. I. Seite 616).

Damit war alſo wieder ein neuer Mann auf dem Kampfſchauplatz erſchienen und zwar ein in mancher Hinſicht intereſſanter. Aus Linz in Oeſterreich ſtammt Hermann Bahr, geboren am 19. Juli 1863; in Wien, Graz, Czernowitz und Berlin hatte er philoſophiſche, juriſtiſche und ſtaatswiſſenſchaftliche Studien getrieben, hatte ſich auf Reiſen in der Welt umgeſehen und kam gerades Weges aus Frankreich, als er im Jahre 1890 in Berlin im Kreiſe der Männer der „Freien Bühne" erſchien. Gerades Weges aus Frankreich! — Eine beſſere Einführung konnte man bei dieſen auf das Ausland erpichten Revolutionsdiktatoren nicht haben. Und Hermann Bahr kam nicht bloß äußerlich aus Frankreich. Nein, er brachte die neueſten Moden vom Seineſtrand äußerlich und innerlich mit daher, und wo er erſchien, verbreitete ſich der Duft des Pariſer Parfums auch in geiſtiger und litterariſcher Hinſicht. Er hatte „Jung-Paris" kennen

gelernt, und man wußte ja längſt in Deutſchland, daß im Seine-Babel Zola nicht mehr der Modernſte war. Hatte ſich doch eine Reihe junger Schriftſteller von ihm losgelöſt, die anfangs ſeine Schüler waren. Der Roman „La terre" (Mutter Erde) hatte dazu den Anſtoß gegeben. Die gehäufte Sinnenkraßheit des Buches hatte viele ſeiner abgehärtetſten Verehrer abgeſtoßen. Aber der wahre Grund, warum Jung-Frankreich ſich von ſeinem Meiſter zu ſcheiden begann, lag in deſſen allzukühler Sachlichkeit. Daß Zola alles nur von außen ſah, das konnte man auf die Dauer nicht ertragen. Der Führer der fünf Zola-Schüler, die dem Meiſter im Jahre 1887 ganz öffentlich aufſagten, war der Holländer Joris Karl Huysmans. Er geleitete ſeine Anhänger langſam hinüber in das Lager der ſogenannten Symboliſten, bei denen der moderne Peſſimismus ſich mit einer Neigung zum Unheimlich-Unerklärlichen vereinigte. Der durch den Naturalismus unterdrückte Trieb des Menſchen zum Ueberſinnlichen brach ſich hier wieder Bahn, um in krankhaft verbildeter Form als ſchwächliche Angſt vor dem Spukhaften, als dumpfe Sehnſucht nach dem Grauenvollen wieder in die Erſcheinung zu treten. Man hat den Eindruck, daß die ſinnlich überreizten Menſchen, nach immer neuen Reizungen ſtrebend, ſich in eine Art von Opiumrauſch hinein narkotiſieren, um als zitternde Greiſe in erträumten Jünglingskörpern mit einer wahren Wolluſt ihre eigene Nervoſität zu ſtudieren. Wie der Hypochonder einen gewiſſen Genuß darin findet, ſich jeden Tag neue Krankheiten einzubilden, ſo ſchwelgen dieſe Art Künſtler darin, ihre Nerven in jedem Augenblick auf alles aufmerkſam zu machen, was dazu geeignet ſein könnte, ſie zu erſchrecken und ſie noch nervöſer werden zu laſſen. Mit der Empfindſamkeit eines hyſteriſchen Mädchens durchzittert dieſe Leute ein Grauen beim bloßen Anblick einer ſonderbaren Wolkengeſtalt am Himmel. Eine auffallende Farbe, die ihnen entgegentritt, kann ſie bis zum Tode erſchauern machen oder ihnen den ſogenannten Lebensmut auf fünf Minuten wiedergeben. Rot, Grün, Blau, Violett, Schwarz und Weiß werden für ſie zu Gefühls-Symbolen von höchſter Tragik, und bei dem Durcheinanderzittern aller ihrer Nerven fliegen dieſe Symbole aus der Vorſtellungswelt der Augen in diejenige der Ohren und der Gefühlsnerven hinüber, und ſie fühlen, riechen, denken und ſchmecken in Farben. Da giebt es für ſie grüne Lieder, blaue Empfindungen und blutrote Gedanken; ebenſo giebt es natürlich tönende Farben und klingende Gefühle, und durch all dieſe nervöſen Begriffsverwirrungen, die ſchließlich dem Geſtammel eines Typhuskranken nicht mehr unähnlich ſind, wird endlich eine Art neuer Sprache erfunden: die ſymboliſtiſche Ausdrucksweiſe. Hat doch in allem Ernſt ein Anhänger dieſer Richtung ein Wörterbuch herausgegeben, um es den normalen Menſchen zu erleichtern, dieſe neue Sprache zu verſtehen.*) Dieſer bildlichen Ausdrucksweiſe wegen nannten ſich die neuen Sprachverdreher „Symboliſten"; im Bewußtſein deſſen, daß ſie in ihrer Kunſt jedem von außen kommenden Eindruck blind und willenlos folgten, nannten ſich dieſe nervöſen Schriftſteller „Impreſſioniſten"; und im Bewußtſein ihrer

*) J. Plowert, Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes, Paris 1887.

täglich zunehmenden ſittlichen Verkommenheit nannten ſich dieſe kokketten Schwächlinge „Décadents“. Um aber auch gleichzeitig eine Entſchuldigung vor ſich ſelber und vor der Welt für ihre verächtliche Mannloſigkeit zu haben, wieſen ſie darauf hin, daß das Ende des Jahrhunderts mit Rieſenſchritten herannahe, und der Jahrhundertſchluß — in Wirklichkeit doch nichts anderes als ein äußerlicher Abſchnitt im menſchlichen Zahlenſyſtem — hatte für dieſe bedauerlichen Kranken mit ihren tauſend unbegründeten Angſtgefühlen die Bedeutung von etwas unendlich Schauerlichem, und ſo entſchuldigen ſie ſich denn mit dem Ende des Jahrhunderts: „fin de siècle“.

Aus dieſer Welt alſo kam gerades Weges Hermann Bahr nach Berlin. Selbſt eine richtige Salonerſcheinung, elegant und wohlgewachſen, liebenswürdig und nicht ohne Geiſt, fand er ſchnell Zutritt zu allen litterariſchen Kreiſen — ihr Tageslöwe aber wurde er durch ſeine neuen Pariſer Schlagworte: „Symbolismus! Décadence! Fin de siècle“! Begeiſtert ſprachen es zu Hunderten die jungen Leute nach, die nun wieder, wie vor hundert und zweihundert Jahren, alle Welträtſel damit zu löſen glaubten, daß ſie die Nachbeter der Franzoſen wurden. Schnell wurde Hermann Bahr der Statthalter der Pariſer Symboliſten an der Spree. So mit der Geſchwindigkeit des Augenblicks war noch kein „Jüngſter“ in Berlin zur tonangebenden Perſönlichkeit geworden. Natürlich beförderte es Hermann Bahrs Popularität nur, wenn auch gutmütig über ihn geſpottet wurde, oder wenn die Damen ſich bewundernd über ſeine ſchnell berühmte Hamlet-Locke unterhielten, die ſtets herausfordernd in ſeine Stirn fiel. Als ein moderner Alcibiades wurde er den franzöſelnden Berlinern dadurch noch intereſſanter. Im Handumdrehen war er auch Mitredakteur an Otto Brahms „Freier Bühne“. Solange er aus der Entfernung ſeine litterariſchen Verſuche nach Berlin geſandt hatte — ſeine Dramen „Die neuen Menſchen“ und „Die große Sünde“ — ſolange hatte man nichts darauf gegeben. Jetzt, wo er in der deutſchen Hauptſtadt den kleinen winzigen Menſchenbruchteil, der ſich „tout-Berlin“ nennt, mit ſeiner pariſeriſchen Perſönlichkeit bezauberte, jetzt würdigte ihn das revolutionäre Philologenblatt der Ehre, ihn als den einzigen nennenswerten Romanautor gleich hinter Zola zu bringen! Mit welch ſpannungsvollem Heißhunger ſtürzte ſich daher „Berlin“ auf die „Gute Schule!“ Und was las es da!

Ein junger Maler irrt in der uns nun bekannten läſſig blaſierten nervöſen Schlaffheit in den Straßen von Paris umher. Ihm iſt eins ſeiner „impreſſioniſtiſchen“ Augenblicksideale zerronnen. Er hatte in einem Hotel roten Lachs in grüner Sauce gegeſſen, und dieſe grüne Saucenfarbe hatte ihn nach der uns bekannten Symboliſtenart unheimlich ahnungsvoll erregt, war ihm als jenes Farbenungeheuer zur Religion, zur Weltanſchauung, zur neuen Kunſt geworden. Wie wahnſinnig war er in ſein Atelier geſtürzt und hatte ein paar Tage in dieſem Grün geſchwelgt, bis der Rauſch wieder einmal verflogen war und er zu der traurigen Erkenntnis gekommen iſt, daß er nur wieder einen neuen Unſinn überwunden hat. So treibt er ſich denn wieder in „ſeines Nichts durchbohrendem Gefühl“ in den Straßen umher, ab und zu noch wehmütige Blicke auf grüne Kleidungsſtücke werfend und als echter „Impreſſioniſt“ erfüllt von der Sehnſucht nach

einem neuen Rauſch. Da erſpäht er ein kleines reizvolles weibliches Weſen, mit dem er ſich ſchleunigſt in ein Liebesverhältnis einläßt. Nach den üblichen nervöſen Hin- und Herſchwankungen kommt es endlich dazu, daß die Kleine zu ihm zieht, und nun raſt er in ſeinem Liebesrauſch fort bis zum Widerlichen. Sie lernen ſich ſchließlich haſſen, ſie raufen ſich, und wie er ſie endlich wieder los iſt, da verzichtet er auf alle weiteren hohen künſtleriſchen Beſtrebungen.

„Ja, die Liebe iſt die gute Schule der wirklichen Weisheit. Man wird etwas ſtark gepufft, aber dafür ſind auch am Ende die Eſeleien gründlich ausgetrieben. Man kann ihre Lehre das ganze Leben nicht wieder vergeſſen. — Darum, wenn er das alles wog, brauchte es ihn nicht zu gereuen, das Verhältnis mit Fifi. Die ſechs Monate waren doch eigentlich nicht unnütz vertrödelt, ſondern er hatte Beſinnung und Vernunft davon gewonnen. Das alte Romantiſche war weggeputzt, und ſie hatte ihn zum natürlichen Menſchen dieſer Zeit erzogen. — Und jetzt konnte er ſich ſelber leben. Er ſpielte fleißig Bakkarat und lernte, nachdem er ſich eine gelbe Hoſe gekauft, reiten. Um den Künſtler nicht zu vernachläſſigen, komponierte er manchmal Toiletten. — Er war feſt entſchloſſen, außer ſich nichts mehr ernſt zu nehmen. — Er gewann eine vornehme und zufriedene Weltanſchauung, daß das meiſte doch ganz ordentlich eingerichtet iſt, man muß nur der richtige Menſch dafür ſein, daran liegt's. Er blickte mit Vertrauen in die Zukunft, ſelbſtbewußt, daß er es ſo weit gebracht hatte; es konnte ihm nicht fehlen, daß er bald die allgemeine Achtung gewänne. — So dachte er oft, wenn er in den alternden Herbſt hinaus ſah, es würde ein recht behaglicher und angenehmer Winter werden, von verdienter Freude.“ —

Verdienter Freude! — Ein normal entwickelter Menſch wird bei dieſem Hergang nichts von Verdienſt und bei dieſem Schluß nichts von Freude bemerken können. Allgemein gültig für die Menſchheit iſt nichts in dieſem Roman. Daß die Liebe einen Künſtler nicht zu erlöſen vermöge, ſondern ihn von hohen Idealen ablenken müſſe, und daß der ewig ringende Künſtler nur zu einem glücklichen Zuſtand kommen könne, wenn er auf alle hohen Ideale verzichtet und zum Alltagsſchmierer wird — das iſt durch dieſe Geſchichte doch ſicherlich nicht bewieſen. Denn der „Held“ derſelben hat ja doch die wirkliche Liebe niemals kennen gelernt, ſondern nur die ſinnliche Verrücktheit; und er hat auch niemals wirkliche Künſtlerideale gehabt. Aber dennoch hat die Geſchichte, wie unangenehm ſie auch ſein mag, einen typiſchen Wert: ſie zeigt ganz deutlich, wohin der Menſch und beſonders der Künſtler kommen kann und kommen muß, wenn er nur noch in der Welt der Sinne lebt und ſtatt Künſtleridealen ſeiner geiſtigen Innenwelt nur Eindrücken des Augenblicks folgt: nämlich entweder zum Wahnſinn oder zur Blaſiertheit. Das Charakteriſtiſchſte aus der ganzen Bahr'ſchen Seelenſchilderung iſt daher denn auch die Stelle, wo der Künſtler — deſſen Namen wir ſonderbarerweiſe nicht erfahren — durch ſeine grüne Sauce in den erſten Fiebertaumel verſetzt wird. Dieſer Abſchnitt mag hier zur Probe der ſonderbaren Symboliſten-Sprache folgen:

„Und da, ja da, in dieſem fröhlichen, hellen, luftigen Bretterſchlag, da traf ihn der Fluch, hinterrücks, aus einem vortrefflichen, ſaftigen und ſanften Lachs, dem man keine Tücke anſehen konnte, wie er ſo, mit roſigem Schimmer, in der üppigen Krautſauce ſich wiegte. Aber dieſe Sauce gerade, dieſe grüne Kräuterſauce, der Stolz des Koches — ja, die war es geweſen. Die hatte ihn geſchlagen. Aehnliches hatte er nie geſehen, niemals zuvor, ſolange er ſich erinnerte, ein milderes und ſüßeres Grün; ſo ſchmachtend und ſo freudig zugleich, daß man gleich ſingen und jauchzen mochte. Das ganze Rokoko war darin, nur noch in einer viel gütigeren, ſehnſüchtigeren Note. Es mußte auf ſein Bild.

Es mußte auf ſein Bild, gleich, heute noch, noch in dieſer nämlichen Stunde — er zitterte atemlos, in kaltem Schweiß, daß ihm nicht eines zuvorkäme. Kein Freund begriff ſeine Haſt, ſein Fieber, ſeinen Taumel. Die Rede verſchlug's ihm, er ſtotterte nur und ſchnaubte — die ganze Welt hätte er umarmen mögen, ohne dieſe jagende Angſt, daß ſie es merken konnten, die blinden Thoren. Und ſo im hellen Wahnſinn ſtürzte er fort. Und ſo, jauchzend, fuchtelnd, weinend, ſtürmte er heim. Der junge Frühling wetterte gerade im erſten Donner, und die Wolken brachen ſich in wilde Wogen; einſam waren alle Straßen und kein Wagen fand ſich. Er achtete es nicht und rannte. Regen ſchlug ihn, und es peitſchte ihn der Sturm mit naſſen Hieben. Er rannte nur und rannte. Bis an die Kniee watete er im Schlamm, und den Hut raubte ihm ein heulender Stoß. Er achtete es nicht und rannte und rannte. Manchmal, indem er einen Augenblick Atem ſchöpfte, ſchrie er laut auf, grell und ſchrill, weil die unbändige Luſt nicht mehr zu halten war. Und er klatſchte und tanzte und drehte ſich im Kreiſe, wie ein beſeſſener Derwiſch. Und dann wieder, eilig und blind, rannte er weiter.

Ach, wenn er ſich erinnerte! Er ſah nichts als dieſes Grün, nur dieſes neue Grün, und er hörte es in jauchzenden Weiſen und er fühlte ſein lindes, ſamtenes, ſchmeichleriſches Fleiſch. Und von dieſem Grün, wie von einem göttlichen Wunder, ſtrahlte in üppigem Segen die neue Kunſt und wandelte über die Erde in begeiſterten Propheten und warb Prieſter dieſer neuen, ſchöneren Religion, und alle die ſeligen Völker wallten zu dem gebenedeiten Stifter, mit Weihrauch und Gebet, und Meſſen dampften ihm überall auf der Erde, Meſſen von ewigem Ruhm, und Preis und unſäglicher Jubel und dankbare Wonne und unerſchöpfliche Bewunderung umringten ihn — und er rannte und rannte, durch das krumme Gewinkel des lateiniſchen Viertels, immer haſtiger und wilder, daß er es nur nicht verſäume, in ſtürmiſchen Sprüngen, bis er atemlos, röchelnd, ohne Sinne zuſammenbrach, für tot, auf dem Boulevard Arago, vor ſeiner Werkſtatt.

Ah, wenn er ſich erinnerte, dieſer Seligkeit ohnegleichen, dieſer jauchzenden, taumelnden Wolluſt ohne Beiſpiel! Noch ſiedet ihm das Blut, und alle Nerven wirbelten ſich zum Tanz, wenn er daran dachte. Er hätte gleich wieder laufen mögen wie damals, es ließ ihn nicht ſitzen. Er wanderte wieder, den nämlichen Weg wie zuvor. Er wußte nicht, wohin, wozu, fragte nicht, träumte nur, träumte von jenem Glücke.

Drei Tage hatte das Glück gehalten, drei raſche Tage, und alle Jahre ſeines anderen Lebens hätte er dafür geben wollen, alle Jahre, ſogleich. Drei Tage, im Fieber, vom erſten Morgen, wenn's kaum graute, bis in den letzten Abend, wann ihm endlich die Nacht die Bürſte aus der Hand ſchlug, ohne Raſt, keinen Augenblick, nicht einmal für Trank oder Speiſe, nur an der Staffel, bis es verwandelt war, das alte Bild, nach dem neuen Gedanken, und ſeiner Hoffnung glich, Thron und Altar ſeinem Grün. Welche Tage!

Am erſten hatte er das Grün unterjocht und, da er ſank, gehorchte es, in friedlichem Glanze, ſeinem Dienſte. Ah, unvergeßlich, unvergeßlich ewig! Er konnte nicht ſcheiden, nicht ruhen, ſich nicht ſättigen. Alle Lichter zündete er an, was er an Stümpfen nur auftreiben und ausleihen konnte, umkreiſte mit ihnen feierlich das Bild, daß es unter vollen Strahlen war, und rückte das Feldbett gegenüber, es unermüdlich mit zärtlicher Andacht zu betrachten. Und er ſann und ſann, indem er ſchaute und ſchaute, die ganze Nacht. Und es wälzten ſich ſeine Gedanken, und ſeine Hoffnungen rollten, immer verwegener und kühner. Und es war eine große Freude und viel Vertrauen in ihm, daß er gleich ſich hätte aufſchwingen und fortfliegen mögen, über die Wolken zur Sonne. Und er fühlte eine ſeltſame Kraft, der nicht zu widerſtehen war, und alles Leibliche ſchien von ihm geſtreift, und er wunderte ſich nur, daß die Engel noch nicht kamen, mit roſigen Schwingen und ganz feine, hellgrüne Tupfen am Anſatze, um mit Hoſianna und Kuß ſeine Himmelfahrt zu grüßen.

Er entkleidete ſich nicht; er wich nicht; er ſchaute nur und ſchaute. Es war ihm namenlos gut, und als ob er keiner Nahrung und nichts mehr bedürfe, wenn er nur ſo ſchauen konnte, ewig, ohne Ende. Es zitterten ihm die Finger und er erſchrak, ſeine Augen im Spiegel zu ſehen, ſo unheimlich glänzten ſie, groß und tief, von einem ſchwarzen Feuer.

Als die Nacht schon sich wendete, hatte er einen eiligen Traum. Es schritt eine helle Fee und warf Sterne auf sein Bild. Da erblühten Rosen in dem Grün, und bläuliche Lichte vermischten sich, eine himmlische Wonne und ein Schauer ging über die Wand, daß alle Farben sich verwandelten, noch tiefer leuchteten und noch heller sangen. Und er stürmte auf, nach dem Pinsel, diesen Wechsel des Grüns zu erhaschen, und den anderen Abend, nach zwölfstündiger Lust, da, er begriff's noch kaum und wollte es kaum glauben, da, wirklich, ja, war's fertig!

Es war fertig. Ah, höhnische Spiegelfechterei der Hölle!

Es war fertig. Wie er damals fortgegangen war, den Boulevard entlang, durch den lachenden und jubelnden Frühling, wie ein König stolz, der zu Triumph zieht, selig wie ein Pilger, der von der heiligen Gnade mitbringt — und niemals waren die jungen Blüten so helle gewesen, und niemals alle Mädchen so lieblich und küssig, und zu den müden Arbeitern, die von der Fabrik kamen, hätte er reden mögen, trostreich, daß jetzt alle Not ein Ende hätte und die Hütten feiern sollten, und von den höchsten Türmen hätte er es verkünden mögen, daß es fertig war, fertig, fertig, so unfaßlich es war, wirklich fertig!

Er stellte es sich ganz deutlich vor, ganz langsam, wie es gekommen war, in allen Teilen, eines nach dem anderen, damit er jedes einzelne für sich genieße und sich ganz mit seinem köstlichen Geschmacke erfülle. Er mußte lachen, wie er an Ledoyer dachte und an die Sauce — übrigens, wenn die Gravitation vom Falle eines Apfels, dann mochte es die neue Kunst sich schon gefallen lassen, vom Glanze einer Sauce zu beginnen. Und dann: sein Grün, wie er es mit dem Hummer und den Radieschen befreundet hatte; unermüdlich mischend bald mit Schatten, bald mit Licht, bis es sich vertrug, und wie er es dann aus jener nächtlichen Erscheinung verwandelt hatte, sein Grün war zudem jetzt ja völlig ein anderes.

Und da, plötzlich, aus dem Hinterhalte über den Arglosen her, daß es ihm den Atem verschlug, mitten im Glück hatte ihn dieser furchtbare Schreck überfallen, diese namenlose Angst; ob es denn überhaupt war, sein Grün, irgendwo in der Wirklichkeit, außer seiner Einbildung!

Denn offenbar — ja, dieses war nicht zu leugnen: wenn es in seiner Erfindung bloß lebte, wenn es kein Gleichnis hatte in der Wirklichkeit, auf das es sich berufen konnte, wenn es erlogen und erheuchelt war, aus üppiger Laune, ja — dann, dann — es war ja nicht auszudenken!

Es war ja nicht auszudenken, daß es dann wieder nur höhnischer Betrug gewesen, wieder nur äffender Wahn der Eitelkeit, und daß er wieder die Leinwand zerreißen und den verräterischen Pinsel zerfetzen konnte, um wieder von vorne anzufangen, wieder von Plan zu Plan hilflos zu irren und wieder ohne Rat und Rettung zu verzweifeln.

Und seitdem jagte er unstät, wie ein Geächteter, nach seinem Grün, immer nur nach seinem Grün, ob er es nirgends fände, in der Wirklichkeit. Seitdem wanderte er durch alle Straßen, kroch in alle Winkel, lungerte in den Hallen, klomm auf alle Türme und schweifte durch die Dörfer. Und er wußte es nicht zu denken, wie er es denn machen sollte, dieses Leben zu ertragen, fürderhin, auch nur noch acht Tage.

Wohl redete er es sich vor, dem Zufall zu vertrauen, in Geduld zu harren und in Arbeit zu vergessen. Wohl verhing er das Bild und rüstete eine neue Wand. Aber er hatte die Kraft nicht mehr, sich aufzuraffen und das Leid zu verwinden. Er war ganz erschöpft und seine Seele hatte weggegeben, was sie an Mut, Wille und Entschlossenheit besaß. Wenn es nicht von außen kam, aus Zufall, aus Zuthun, ein Geschenk, — aber es hätte wohl bald sein müssen, wenn's nicht zu spät werden sollte.

Manchmal meinte er, wenn der Tote erst aus dem Hause wäre, wenn er's vernichtete, in Stücke schnitte, verbrannte —! Er wagte nicht nach der Mauer zu sehen, wo's lehnte, und es verschnürte ihm die Kehle, so oft er vorüber kam — aber doch wieder, wenn's nimmer dort hinge, dann war ja überhaupt alles aus, hoffnungslos. Und immer wieder, alle Tage, verschob er den Mord, ob nicht vielleicht doch in der höchsten Not noch irgendwo Hilfe erschiene.

Eine Hilfe, eine fremde Gnade, ein Ereignis. Er wußte nicht, was es sein konnte, aber er hoffte mit inbrünstiger Zuversicht, weil er ja anders nicht leben konnte. Freilich, es mußte wohl

ganz was Beſonderes und Seltſames ſein, gar nicht vorzuſtellen, daß es zugleich mit Leidenſchaft ihm das Geheimnis aus der Seele aufrüttle und dennoch auch wieder friedliche Gelaſſenheit und heitere Ruhe gewähre, zur Ordnung des Wirbels und Hut gegen raſchen Betrug: wahrſcheinlich eben, wahrſcheinlich konnte es doch nur ein Mädel ſein, das kräftige und thätige Wunder.“ ...

Aber auch das Mädchen kann das wirkliche Wunder nicht bedeuten, da die Liebe des Künſtlers zu ihr ebenſo wie die Begeiſterung für die grüne Farbe nur nervöſe Sinnlichkeit iſt. „Nervoſität“ iſt eben das Kennzeichen des ganzen Romanes. „Nervös“ iſt der Stil mit ſeinen kurzen Sätzen und Abſätzen, „nervös“ die Vortragsweiſe, „nervös“ die Grundſtimmung, „nervös“ der Anfang ohne eigentlichen Anfang. „Nervös“ iſt von jetzt ab das Schlagwort der neueſten Litteratur!

Um dieſelbe Zeit aber erſchien im ſelben Jahrgang der „Freien Bühne“ auch noch ein anderer Erzähler, der dem nervöſen Zeitalter höchſt erfolgreiche Opfer brachte. Einen größeren Roman zwar nahm die Zeitſchrift nicht von ihm, die ja, wie mehrfach erwähnt, ihr weißes Papier ſo lange mit ſo großer Vorliebe den Ausländern öffnete, bis durch dieſe die jungen Deutſchen ſo vollſtändig beeinflußt würden, wie Hermann Bahr es ſchon war. Doch kleinere Skizzen erſchienen auch im erſten Jahrgang ſchon von Deutſchen, ſo von Hans Land die kraftvolle Novelle „Kontraktbrüchig“, ſo von Carl von Schlieben das kleine Stück „Veilchenſtöcke“. Vor allen Dingen erſchienen da neue Skizzen von Holz und Schlaf im Stile des „Papa Hamlet“ und einige von Heinz Tovote.

Tovote ſtammt aus Hannover (geboren am 12. April 1864) und hatte in Göttingen ſeine Studien auf dem Gebiete der klaſſiſchen Philologie begonnen; er brach dieſe aber bald ab, weil ihn die allgemeine litterariſche Strömung ergriff. Entſprechend der Richtung der Zeit machte er ſich mit national-ökonomiſchen Fragen bekannt, und nachdem er einigemal in den jüngſt-deutſchen Blättern aufgetaucht war und ſich auf einigen Reiſen in Oeſterreich, Ungarn und Italien umgeſehen hatte, machte er ſich im Sturmjahr der „Freien Bühne“ (1889) in Berlin

seßhaft und brachte ein Manuskript mit, das er mit ungeheurer Geschwindigkeit in der Zeit vom 28. Febr. bis 15. März desselben Jahres in München geschrieben hatte: seinen Roman „Im Liebesrausch", den er vergebens einigen größeren Verlegern anbot, bis eine wenig bekannte Firma das 414 Druckseiten starke, so schnell auf das Papier gestürmte Buch herausgab und fast im Augenblick einen ungeheuren Erfolg damit erzielte.

Für jene Zeit der Vorreden und Selbstberäucherungen, die beim Erscheinen seines Werkes im Schwunge war, berührte es angenehm, daß das erste Blatt seines Romans auch wirklich die ersten Worte des Romans enthielt. Aber wer das Buch zu Ende gelesen hatte, — und die meisten lasen es in einem Zug durch — der stieß zuletzt auf ein Nachwort, und dies war allerdings ganz „zeitgemäß": es war der wörtliche französische(!) Abdruck einer alten Vorrede Edmond de Goncourts. Also ein französischer Heiliger war auch von diesem jungen Deutschen zu seinem Schutz heraufbeschworen worden, — schon damit waren die ausländernden Kritiker entwaffnet. Die deutsche Ware hatte den Pariser Stempel erhalten. Goncourt setzt darin zwei Dinge auseinander: erstens, daß der Realismus sich nicht bloß mit den unteren Gesellschaftsklassen und mit dem Häßlichen auf Erden zu beschäftigen habe, sondern auch mit den gesellschaftlich höheren Regionen und mit dem, was schön und liebenswürdig sei. Zweitens aber erklärt er, daß man mindestens vierzig Jahr alt sein müsse, um einen wirklichen Sittenroman schaffen zu können; was man in den zwanziger und dreißiger Jahren schreibe, das sei nicht viel mehr als eine gewisse Liebäugelei mit dem Stoffe (coups de lorgnon).

Wie konnte der Leser aufatmen, wenn er hier erfuhr, daß er sich wieder für anderes interessieren dürfe als für plattsprechende Bauern oder für berlinernde Arbeiter! Ein moderner Franzose hatte es erlaubt! Und so trat denn Tovote gewissermaßen Hand in Hand mit Hermann Bahr auf: zwei Propheten der frohen Botschaft, daß es nun zu Ende sein dürfe mit dem qualvollen Ernst der sozialen Dichtung. Lebensgenuß sollte wieder gefeiert werden in der Zeit, wo die Jugend Trumpf war. Jetzt lachte und weinte man in wenigen Wochen einen ganzen Dirnenroman auf das Papier, und darin duftete es von Parfüms, und blitzte es von eleganten Möbeln, und klang es von Champagnergläsern, und kicherte es von Schelmengelächter, und funkelte es von Nixenaugen, und rauschte es von seidenen Kissen, und flimmerte es von wonnigen Nachtampeln und gab doch einen „sozialen" Roman! Und wenn dann einmal jählings die wirkliche „soziale Frage" ihr struppig trübseliges Arbeiterhaupt erhob, dann trank man ihr den schäumenden Sektkelch zu und lachte ihr den lustigen Trost entgegen: „Warte nur, bis ich erst vierzig Jahr alt bin, dann werde ich dich schon lösen!" — Darin lag etwa die eine Erklärung für das Geheimnis des Tovoteschen Augenblickserfolges. Die andere freilich lag in seiner Begabung, die von vornherein starke Seiten aufwies:

Tovote versteht es, zu schildern — und zwar mit einfachen und natürlichen Mitteln. Er braucht nicht die symbolistischen Sprachverrenkungen, bei denen Hermann Bahr in die Schule gegangen ist. Er ist weit weniger eigenartig, als

jener, aber darum auch um so viel ansprechender. „Nervös" ist er auch und will es sein, aber er wühlt sich nicht so einseitig in die Seelenstimmungen der Menschen hinein. Er sieht auch die Außenwelt. Und er sieht sie mit der immer munteren Stimmung des leicht empfindsamen Lebemanns. Läßt er seinen Helden in einem Café am Potsdamer Platz sitzen, oder läßt er ihn die Leipziger Straße oder die Linden hinunterfahren, so lebt das ganze Landschaftsbild der Straße vor uns auf mit Häuserfronten, Fernsichten, rasselnden Wagen und treibenden Menschen. Jeder Teil von Berlin zeigt sich uns in klarer Eigenart, — aber nicht feststehend in bedeutungsvoller Schwerfälligkeit, wie die Münchener Stadtteile in Conrads „Isarroman", — nein, leicht vorüberhuschend, wie sie der vornehme Herr oder die feine Dame durch die Scheiben des dahinrollenden Wagens erblicken. Dasselbe Berlin, das Kretzer zum Schauplatz des wuchtigen Heldenliedes von „Meister Timpe" gemacht hatte, erheitert sich bei Tovote zum Tummelplatz der liebenswürdigen Müßiggänger. Dieselbe Menschenart, die jener mit der Keule schwerfälliger Tragik niederschlagen will, lädt dieser zum ewigen Bankett des Lebens ein. Mit einem Wort, der Realismus ist jetzt salonfähig geworden; Hermann Bahr hat ihn ins Barocke, Tovote hat ihn ins oberflächlich Leichtsinnige übersetzt! Wie entzückte weite Kreise dieser „Liebesrausch", darin von einem sonderbaren sozialistischen Aristokraten und seinem nicht standesgemäßen Liebchen die Rede ist. Die Tochter eines Fuhrmanns, früh auf Abwege geprügelt, ist dem vornehmen Lebemann erst als berlinernde „Engländerin" in Helgoland erschienen und begegnet ihm später wieder in Berlin. Obgleich sie selbst im Bewußtsein ihrer Vergangenheit sich ihm wieder entziehen will, wird sie endlich doch die Seine, und obgleich er ihre Kaffeehaus- und Liebchen-Vergangenheit allmählich erfährt, führt er sie doch seiner äußerlich und innerlich adeligen Mutter auf dem Gute zu und läßt sie später als rechtmäßige Herrin in seine Tiergartenvilla einziehen. Den bald ausbrechenden Familienskandal besiegt seine Liebe; aber wie der Sinnenrausch verflogen ist, traut er der schönen Frau allzuleicht Rückfälle in die Sünden ihrer Vergangenheit zu und treibt sie durch Lieblosigkeit und Eifersucht in den frühen Tod. So alt dieses Thema unzähliger französischer Romane und ihrer deutschen Nachahmungen ist — Tovotes flotte Darstellung mit ihrer ununterbrochenen Anschaulichkeit, die lebhafte und oft tief eindringende Seelenmalerei und der warme Ton des Ganzen ließen alles frisch und neu erscheinen. Aber von Roman zu Roman wurde die Einseitigkeit seiner Phantasie mit den ewigen gefallenen Mädchen und weibesschwachen Männern unerträglicher. Einen gewissen höheren Aufschwung schien seine Begabung zu nehmen, als er in dem Roman „Mutter!" ähnliche Ehebruchsverhältnisse zu einem tragischen Motiv zuspitzte; ein ehrlich liebendes Paar erfährt mit Entsetzen, daß es Bruder und Schwester ist. Aber schon in der Fortsetzung dieser Erzählung: „Frühlingssturm" zeigt sich der tragische Liebhaber des vorigen Romans als leichtfertiger Lüstling, und die Herrschaft, die eine buntschillernde kapriziöse Dirne „Lotti" über hochbegabte Männer ausübt, ist der leitende Faden in einem wilden Durcheinander von wüster Sinnenfrönerei. Und das „Ende vom Liede" — die Verführungsgeschichte einer Erzieherin durch einen Maler, der in allen den Romanen vorkommt, sinkt auch

sprachlich auf einen unglaublichen Tiefstand hinab, wenn da Sätze vorkommen wie: „Jau war gleich dabei, mit ins Theater, hatte sich gelangweilt, ein paar Briefe geschrieben und immer überlegt, was er mit dem Sonntag beginnen sollte." In der Vorrede jedes dieser Romane bittet Tovote gleichsam um Entschuldigung, daß er sich „nicht den größeren Fragen der Gegenwart zuwende", daß er „Fallobst", so heißt eine seiner Skizzensammlungen — aufgelesen, da ihm die gesunden Früchte noch zu hoch hängen, beruft sich auf seine Jugend und vertröstet den Leser auf spätere bedeutendere Werke. — Statt dessen verflachte er sich täglich mehr.

So schnell kann auch eine reiche Begabung sich ausgeben, wenn sie sich überhastet und wenn sie beständig nur im Sinnlichen wühlt. Fast wehmütig berührt es, wenn zum Schluß des „Ende vom Liede" der Verfasser den Maler Hansen die Summe aus seinem eigenen Leben ziehen läßt bei der Betrachtung seines eigenen letzten Bildes. Es stellt einen Ritter dar, der von lachenden nackten Weibern mit Rosenketten auf die Eisenbahnschienen gekreuzigt ist, während von ferne ein Eisenbahnzug herangebraust kommt, mit lärmenden Proletariern gefüllt: — „indessen da draußen die anderen mühselig an der Arbeit waren, hatte er in Liebesbanden gelegen — nun ging die Wucht der Zeit mit zermalmendem Rade achtlos über ihn hinweg." — In der That kein übles Bild für einen großen Teil der damaligen schriftstellernden Jugend, die im Dirnengetändel unterging, während die großen Fragen der Zeit, die am Anfange der litterarischen Revolution wie Fackeln geleuchtet hatten, ihnen jetzt nur noch den Schein abgeben sollten zum verweichlichenden Sinnengeschleck. Mit der Ueberkraft hatte man begonnen, mit der „Nervosität" endete man.

Ehe Tovote jene Romanreihe zum Abschluß brachte, gab er noch eine Skizzensammlung heraus unter dem bezeichnenden Titel: „Ich, Nervöse Novellen" (Berlin 1892). Der Titel rechtfertigt sich dadurch, daß in der That hier lauter nervöse, oder richtiger nervenschwache Menschen ihre Stimmungen zeigen. Natürlich sind sie alle sinnlich überreizt. Da steht ein Paar in der Pferdebahn, um der lange erstrebten Vereinigung entgegenzufahren, aber ein Pferd des Wagens gerät unter die Räder, und der Anblick des Blutes verleidet beiden ihr Vorhaben und tötet in der Nacherinnerung ihre Liebe. Da ist ein Offizier zu der nervösen Empfindung gekommen, daß er schlafende Menschen für tot hält, und, von dieser Zwangsvorstellung beherrscht, stört er fortab jeden Schlafenden, um ihn wieder in einen Lebenden zu verwandeln. Ein anderer Offizier schläft im französischen Feldzuge zufällig in einem Schloßzimmer, das früher eine Dame bewohnt hat; er wird von der Zwangsidee beherrscht, sich beständig die leibliche Erscheinung dieser Schönen vorstellen zu müssen. — Ein anderer junger Mann hat das erlebt, was Tovotes Helden so oft erleben: es hat sich seinetwegen ein Mädchen getötet — und überall glaubt er sie noch wandeln zu sehen. — Uebrigens sind unter diesen Geschichten solche aus seinen Anfängen, die noch große Kunst der Darstellung zeigen: so die Skizze „Fallende Tropfen", die schon im ersten Jahrgang der Zeitschrift „Freie Bühne" erschienen war. Sie zeigt die qualvollen Phantasien eines „Nervösen", den der an die Fenster schlagende Regen nicht einschlafen läßt. Aber diese Kunst

— auf was für Nichtsſe iſt ſie wieder verſchwendet! — Eine kleine Skizze aus der beſten Zeit Tovotes mag hier zur Probe folgen.

Schattenriß.

Den Mantel feſt um die Schultern gezogen, gehe ich abends langſam durch ſtille Straßen. Ich habe das Bedürfnis nach Einſamkeit.

Ein dumpfer, feuchter Novemberabend flutet mit grauem Nebel in den engen Gaſſen und Gäßchen der Stadt und windet ſeine zerfließenden Dunſtſchleier um die hochragenden Spitzgiebel der alten Gebäude.

Die Häuſer in dieſem abgelegenen Viertel ſind klein und unanſehnlich, mehr Dach als Haus. Die niedrigen, engen Fenſter verſchmutzt, hie und da eine der quadratiſchen Scheiben mit Pappe oder ſchwarzgewordenem dicken Papier notdürftig verklebt.

Die Thüren ſind ſchmal und kaum ſo hoch, daß man, ohne ſich bücken zu müſſen, eintreten kann. —

Von einem nahen Kirchturm, den ich aber nicht ſehen kann, ſchlägt es dumpf und heiſer: Neun! Die Tone ſcheinen ſich in dem immer dichter fallenden Nebel zu verlieren.

Ich gehe weiter und biege in ein Gäßchen ein, ſo eng, daß kaum ein Wagen durchfahren kann.

An der einen Seite eine hohe, graue Mauer, von der der Kalk in großen Fetzen abſchilbert; und über dieſe hohe Gefängnismauer ſtrecken ein paar armſelige Bäume ihre nackten, ſchwarzen Finger.

Auf der anderen Seite hebt ſich die Rückwand einer Brauerei, kleine, engvergitterte Fenſter, aus denen ein erſterbend ſchwacher Lichtſchimmer ſickert.

Dann kommen, ſich ängſtlich anlehnend, ein paar kleine bettelarme Häuſer, ſo zerfallen, daß ſie ſelbſt für dieſe Gegend gar zu ſchäbig ſcheinen.

Kleine Handwerker wohnen hier, Schneider, Flickſchuſter und Arbeiter mit ihren Familien, zwiſchen denen wie verſchwammt das Elend hockt.

Die Straße iſt mit runden, fauſtgroßen Kieſeln gepflaſtert, ſo uneben, daß man beſtändig über einen der hervorſtehenden Steine ſtolpert. In der Mitte führt die Abzugsrinne, darin ein zäher, graumuffiger Schlamm ſtockt.

An einem der Häuſer, ſeltſam, wird gearbeitet, es wird ausgebeſſert, und ein Mauergerüſt iſt aufgeſchlagen, das die ganze Straße überdeckt.

Mitten zwiſchen den Brettern und Bohlen iſt halbverſteckt eine trübe Gaslaterne, ein Arm von der Wand der ſchiefſtehenden Gartenmauer aus; die einzige Laterne in dem Gäßchen, geſchützt gegen die herabfallenden Steine beim Bau mit einem zerriſſenen, alten Kohlenkorbe, ſo daß ein ſeltſames Halbdunkel in dem engen Durchgang brütet. —

Ich winde mich zwiſchen den Gerüſtpfeilern durch. Aus einem der verſtaubten, mit einem Drahtgitter überſponnenen Fenſter ſchwimmt ein fahler Lichtſchein durch den rotgeblümten Kattunvorhang . . . dann nimmt mich wieder das Dunkel auf, doch nur einen Augenblick lang; im nächſten fällt aus der geöffneten Hausthür ein breiter gelber Lichtſtreif.

Dreißig bis vierzig Schritt weiter mündet das Gäßchen in eine breite Verkehrsſtraße der Stadt, und ich ſehe die Wagen an dieſem ſchmalen Spalt vorüberrollen und im grellen Lichte zwei Menſchenſtröme gegeneinander fluten, während ich ſelbſt im tiefſten Dunkel ſtehe.

Ich bin ſtehen geblieben, und wie achtlos werfe ich einen Blick in die Hausthür, und jetzt verharre ich, um mir das unerwartete Bild zu betrachten.

Am Boden, auf den rotlichen Steinfliſen, ſteht eine Kerze, ein hohes Licht in einem ſchmutzigen, unformigen Meſſingleuchter.

Ein gelber, zuckender Schein flattert durch den engen Hausflur.

Im Hintergrunde ſteigt eine ſchmale, gebrechliche Treppe leiterartig ſteil an, und auf der zweiten Stufe, eine tief ausgetretene, morſche Holzſtufe, ſitzt unbeweglich eine ſchwarze Katze, den Kopf eingezogen und ſpinnt und blinzt in das Licht.

Neben der Katze steht ein großer blecherner Eimer mit blasigem Schmutzwasser, und der braune Scheuerlappen aus grobem Sackstuch hängt schwerfeucht etwas über den Rand.

Es ist, als ob ihn jemand eben dorthin gestellt hat.

Vor dem Eimer steht ein kleines Mädchen in verschlissenem Kleide, an dem sie die nackten Arme schlaff herunterhängen läßt.

Das Kind mag vielleicht drei Jahr alt sein. Es regt sich nicht, wie angewachsen sieht es unverwandt in das leicht im Windzuge zusammenzuckende Licht.

Die kleine Gestalt im zerfetzten, schottisch karrierten Kleide hebt sich dunkel von dem Lichthintergrunde der weißen Wand ab, über die flüchtige gelbe Schatten vom Flackern der Kerze hinhuschen und verschwinden.

Scharf hebt sich die feine Silhouette des regungslosen Kindes von dieser leuchtenden Umgebung ab, die von der Thüröffnung wie von einem breiten braunen Rahmen scharf umgrenzt wird.

Wie eigentümlich das anmutet, diese starre Regungslosigkeit, als ob das alles tot sei, und nur das gelbe Flackerlicht das einzig Lebendige.

Jetzt bewegt sich das Kätzchen und leckt sich die Pfote, langsam bedächtig, ohne von mir dabei Notiz zu nehmen. —

Ich reiße mich von diesem unerwarteten Bild los und gehe weiter . . .

Nur wenige Schritte von der Thür steht ein junges Weib, dort, wo aus dem kleinen Schaufenster, einer Art Leihbibliothek schmutzigsten Ranges, das rötliche Licht einer Petroleumlampe fällt.

Neben dem Mädchen ein Mann, ein Herr, seiner Kleidung nach. Sie selbst im braunen Unterrocke, ein Shawltuch hastig um die Schultern geworfen, ängstlich, als ob sie im Unrecht gehandelt.

Absichtlich gehe ich ganz dicht an dem Paare vorbei, weil ich ihr Gesicht sehen will.

Es ist sehr hübsch, ein voller, etwas sinnlicher Mund und dunkle Augen, die wie scheu abirren, als sie sich beobachtet fühlt.

Leise flüstern sie miteinander, und ich höre die Stimme des Mannes, flehend eindringlich.

Das Mädchen beugt sich zurück, und dann senkt es den Kopf und zupft unruhig an dem Tuche, das von der Schulter zu gleiten droht . . .

Dann bin ich an ihnen vorüber. —

Ob es die Mutter ist zu dem Kinde, das ich eben gesehen habe . . . die Mutter, die für einen Augenblick aus dem Hause entschlüpft ist?

Und nun bei einem Herrn auf der Straße steht.

Ich blicke mich noch einmal um.

Der Mann hat sich gebeugt und spricht auf sie ein, leidenschaftlich — und wie ängstlich schmiegt sie sich an die Mauer, und doch geht sie nicht, sondern hört ihm zu und — läßt sich von seinen Worten bethören. —

Dann biege ich in die Hauptstraße ein. . . Augenblendende Helle, Rädergerassel, elende, sich überstürzende Menschen, ein wildes Gewühl, Bilder auf Bilder, wie mit Blitzesschnelle sich folgend, daß die kleine unscheinbare Szene sich rasch wieder verwischt, die ich soeben beobachtet habe, ohne doch sagen zu können, was sie bedeuten mag. . . ." —

Und doch trug sich Tovote noch im Jahre 1892 mit kühnen Plänen, über die sein Freund Grottewitz berichtet:*) „In seinem kleinen, altmodischen, aber recht behaglichen Arbeitszimmer in der Kanonierstraße suchte ich ihn auf. Auf dem Tische lag „Clair de lune" von Maupassant, seinem Lieblingsschriftsteller; wir kamen auf sein neues Buch . . und damit auch auf seine dichterische Eigenart zu sprechen, die ihm den Namen „eleganter Realist" eingetragen habe. — Von diesem Beinamen mochte er

*) Die Zukunft der dtsch. Litteratur. Berlin 1892, S. 99.

nichts wiſſen. O nein, ſagte er, das bin ich nicht immer. Da habe ich jetzt einen Roman vor — „Glühendes Eiſen" — der iſt gar nicht elegant. Er ſpielt in einer Maſchinenfabrik in Hannover. Ich ſelbſt ſollte früher eine Maſchinenfabrik von meinem Onkel übernehmen. — Mit der Lebhaftigkeit, die Tovote im intimſten Geſpräche eigen iſt, mit jener Friſche und Hoffnungsfreudigkeit, die junge Schriftſteller charakteriſiert, entwickelte er mir weiterhin ſeine Pläne. Er wolle einen Roman „Stillgeſtanden" ſchreiben, der mit dem Wort „Stillgeſtanden" beginnen und die Stimmung ſchildern ſoll, die junge Freiwillige beim Eintritt in den Militärdienſt durchmachen. Sodann beſchäftige er ſich mit einem Roman „Das tägliche Brot", der das Leben in der Großſtadt ſchildern und zeigen ſolle, wie junge Leute ihre Ideale durch die Sorge ums tägliche Brot immer wieder zurückdrängen müſſen."

Schöne Vorſätze! In den acht Jahren aber, die ſeit dieſer Unterredung verſtrichen ſind, hat er von dieſen drei geplanten Romanen noch keinen erſcheinen laſſen, und ſo kann er auf ſich ſelbſt die Worte anwenden, die er ſeinem Maler Hanſen in den Mund legte: „Ich muß nun einmal in meiner Sphäre bleiben, ich kann nicht anders!" — Und ſo hätten viele der Jüngſten bald von ſich ſagen können.

So war der ſoziale Roman allmählich zur erotiſchen Dirnennovelle verblaßt. An Stelle des tiefen Ernſtes war die frivole Lebensauffaſſung getreten.

Und wie ſo mehr und mehr die ernſten Forderungen von einſt den Jüngſtdeutſchen verloren gingen, begannen ſie auch allmählich wieder nach nur heiterer Kunſt zu ſtreben.

Siebentes Kapitel.

Das Wiedererwachen der Luſtigkeit.

Mitten aus allem Ernſt ſollte der Humor wieder erwachen. Gerade die Durchforſchung der ſozialen Verhältniſſe mußte dazu führen, daß man neben den ernſten Figuren auch die komiſchen wieder ſehen lernte. Früher hatte man das nie vergeſſen. Dickens hat es verſtanden wie einer, mit dem Elend und Unglück zu weinen, aber auch verſtanden, köſtlich und herzlich zu lachen über das, was einmal lächerlich iſt; und unübertroffen iſt er in der Gabe des echten Humoriſten, zu lachen und zu weinen zu gleicher Zeit. Nur ein Deutſcher hat ihn darin ganz erreicht, der Schöpfer der „Feſtungstid" und der „Stromtid": der einzige Fritz Reuter. Oberflächliche Humoriſten hatte es genug gegeben, die alles mit billigem Witz überſprühen, die alles von der leichten Seite auffaſſen, mit dem Leben tändeln, immer die Schellen ihrer Kappen ertönen laſſen und höchſtens einmal leicht die Pritſche ſchwingen. Solche Witzbolde ſind ja der Welt nicht nur erfreulich, ſondern gewiß notwendig. Mühe und Arbeit des Lebens braucht ſie, wie der verdorbene Magen das doppelt kohlenſaure Natron. Aber ſie ſind die Oberflächlichen, die von

der eigentlichen Welt nichts ſehen: denn in ihren Tiefen iſt die Welt ernſt und da oft am ernſteſten, wo ſie am ſchönſten iſt. Aber in dieſe Tiefen, die den Witzbold erſchaudern machen, dringt der Humoriſt mit leichten Schritten ein und läßt das warme Licht ſeiner goldechten Poeſie ſcheinen, das der Sonne gleich am köſtlichſten wirkt, wenn es durch feuchte Tropfen ſtrahlt: denn dann zaubert es den farbenfreudigen Regenbogen. Es war eine der vielen Einſeitigkeiten der jüngſten Richtung, daß ſie dieſe echten Humoriſten mit den Witzbolden zugleich ausgewieſen hatte. Sie liebte eben — ſeitdem philologiſche Pedanten ihr die Geſetze vorſchrieben — den melancholiſchen Regenbogen ſo wenig als die heitere Sonne, bis das eintönige Grau ſie alle hatte nervös werden laſſen. Nun fühlte man, daß man endlich wieder einmal lachen lernen mußte.

Abſeits von den Mauern der neuen Schule ſtand freilich mancher Humoriſt, namentlich der älteren Generation, und unter ihnen vor allen einer, von dem der Tageslärm wenig wußte und der doch in ſeiner Art ein Meiſter war. Hans Hoffmann (geb. in Stettin am 27. Juli 1848) ſtand damals am Anfange der vierziger Jahre ſeines kräftigen Lebens und gab 1890 und 1891 zwei ſeiner Meiſterwerke heraus: den „Eiſernen Rittmeiſter" und das „Gymnaſium zu Stolpenburg". Was iſt das für eine Novellenſammlung, dies „Gymnaſium zu Stolpenburg"! Es würde verdienen, daß man es als etwas ganz Beſonderes für ſich, als einen Vertreter einer ganz beſonderen Untergattung des Humors auffaßte: des Schulhumors! Das klingt recht oberflächlich und wenig verſprechend. Man denkt unwillkürlich dabei an Ernſt Eckſteins berühmten — „Beſuch im Karzer" (1875),

Hans Hoffmann

über den sich jeder Gymnasiast einmal halbtot gelacht hat. Er war 1890 in 85. Auflage erschienen. Hoffmanns „Gymnasium zu Stolpenburg" erlebte im folgenden Jahrzehnt langsam drei Auflagen, gerade weil jenes Werkchen nur eine witzige Schnurre, dieses aber ein Meisterstückchen wirklicher Seelenmalerei ist. Und wieviel natürlicher ist es auch, als der beiden Naturalisten Holz und Schlaf so unnatürlich verzerrte Geschichte vom „ersten Schultag" in der Papa-Hamlet-Sammlung. Ja wieviel moderner Zeitgeist weht durch die Lebensgeschichten der Gymnasiallehrer Hoffmanns! Vom verflucht Lustigen über den trocken Pedantischen hinweg bis zum schwermütig Ahnungsvollen sehen wir sie hier alle typisch vertreten. Der eine seufzt über die Ketten, die seinen hochaufliegenden Geist lebenslang an den Zwang der Schule binden, der andere fühlt sich selig als Monarch auf ragendem Katheder und schwelgt in staubiger Weisheit, ein dritter macht seinen Beruf ab, wie ein lästiges Geschäft und schlägt in den Feierstunden in fröhlicher Jugendkraft dem gelehrten Kram ein Schnippchen. Und dabei klingt das gewaltige Leitmotiv von dem Gegensatz zwischen Schule und Welt. Wie ein Ueberbleibsel aus dem Mittelalter steht das gelehrte Gymnasium, griechische und lateinische Menschenseelen in sich bergend und hütend, mitten in dem draußen brausenden Strom des Lebens, und wenn dieser einmal ein paar Wellen hineinspritzt in den Vorhof der heiligen Mauern, dann fahren auch die Lehrer in zwei Parteien auseinander als die Alten und die Jungen. Da giebt es kurz vor dem Ausbruch des siebziger Krieges noch einen würdigen älteren Lehrer, der nur in der Welt des klassischen Altertums lebt, der in kräftigen Jünglingsjahren in Rom nur alte Handschriften studiert und die Bilder der christlichen Renaissance so wenig eines Blickes gewürdigt hat wie die herrlichen Bauten und die üppig schöne Natur. Ihm war Stolpenburg ebenso recht wie Rom — denn Bücher gab es ja auch hier — und als junger Ehemann begrüßt er die Geburt eines Söhnchens mit einer lateinischen Ode. Welcher Schmerz für ihn aber war es, als der heranwachsende Knabe keine Neigung zur Philologie zeigte, ja als er endlich gar Leutnant wurde. Und nun bricht der Krieg von 1870 aus. Die Jungens in der Schule lachen ihren Oberlehrer aus, der die Kriegserklärung noch nicht gelesen hat, wie er in die Klasse tritt, um über die messenischen Kriege zu sprechen. Die Begeisterung der Jugend macht ihn stutzig, und wie sein eigener Sohn nun mit ins Feld muß und für den Vater dadurch der Krieg ein persönliches hohes Interesse gewinnt, da dämmert dem alten Philologen eine Ahnung davon auf, daß man auch von seinem eigenen Vaterland und seiner Geschichte etwas wissen muß. Heimlich holt er diese vernachlässigten Studien nach, und wie ihn endlich die Todesnachricht seines tapferen Sohnes erreicht, da kämpft sich der wortkarg gewordene Mann zu der Ueberzeugung durch, daß neben dem rückwärtsblickenden Gelehrten auch derjenige zu achten sei an Wert, der Kraft und Leben einsetzt für die Kämpfe der eigenen Zeit.

Noch ergreifender aber kommt der neueste Gegensatz von alt und jung, ja, der Gegensatz von klassischer und moderner Kunstanschauung selbst zum Ausdruck in der lebensvollen Gestalt eines Lehrers und seines Lieblingsschülers. Nur ein

eigenartiger Geist konnte einen Seelenkonflikt gestalten wie diesen: Ein alter Lehrer — diesmal aber kein Pedant, sondern ein Mann mit schönheitstrunkener Seele — hat sein Leben im Gymnasium zu Stolpenburg vertrauern müssen, er hat nicht geliebt und nicht geheiratet, und nur eine heiße Sehnsucht hat ihm über die Enge des Berufs und das öde Zusammenleben mit drei altjungferlichen Schwestern hinweggeleuchtet: Die hoffnungsvolle Sehnsucht, einmal Griechenland zu schauen. Dies Land, das ihm durch Homer und Sophokles heilig ist, dünkt ihm der Inbegriff aller Schönheit, Kunst und Weisheit, und wenn er nur einmal auf der Akropolis stehen, einmal in den Piräus hinabblicken, einmal die Ruinen der geweihten Städte durchpilgern könnte, so würde er gern sterben! Und die Erfüllung dieses Wunsches hat er mit kluger Beharrlichkeit immer näher gerückt. Von seinem mageren Gymnasiallehrergehalt hat er in jedem Jahre die immer gleiche kleine Summe für sich und — gewissenhafterweise auch für jede seiner unverheirateten drei Schwestern in vier Sparkassenbücher eintragen lassen, und in gewissenhafter Treue hatte er sich jeden anderen Wunsch versagt für dieses stille Sparen. Was thut es ihm, daß er darüber zum grauköpfigen Alten geworden ist — nun ist dafür aber auch die Summe voll und rund und verbürgt ihm unwiderruflich eine lange schöne Reise nach dem Lande seiner Sehnsucht. Und was nachher mit ihm geschehen würde, das bleibt ihm gleich. Unter einem harmlosen Vorwande nimmt er einen längeren Urlaub, und erst am Tage vor der festgesetzten Abreise überrascht er seine Schwestern mit der sie entrüstenden Mitteilung, aber gleichzeitig mit den sie tröstenden Sparkassenbüchern. Da taucht plötzlich sein einstiger Lieblingsschüler vor ihm auf. Es ist der einzige, der noch an ihm hängt, Jahr für Jahr hat die Verehrung für ihn unter den Schülern abgenommen, denn die moderne Weltanschauung ist auch unter sie eingedrungen und hat sie zu jungen modernen Realisten gemacht, die sich am liebsten um den jungen Lehrer der Naturwissenschaften im Physikzimmer drängen. Nur dieser eine, eine frische Künstlernatur, dankt dem alten Herrn noch immer dafür, daß er ihn zuerst ins Land der Schönheit eingeführt hat. Und jetzt, der Schule entwachsen, besucht er den väterlichen Freund mit gefüllter Mappe, um ihm voll Stolz seine ersten selbständigen Skizzen vorzulegen. Aber o Schreck und Enttäuschung! Der Jüngling ist in Berlin unter die „Modernen“ gegangen! Lauter naturalistischen Alltagskram hat er skizziert! Das giebt dem Alten einen Stich durch die Seele. Daß sein eigenes Leben enden muß, ist ihm nicht so schmerzlich, als die furchtbare Ahnung, daß alle Ideale zu Grunde gehen sollen, für die er gelebt hat. Dieser sein Lieblingsschüler war ihm die letzte Bürgschaft für das Fortleben der alten großen Kunst — und nun sollte dieser im alltäglich Naturalistischen zu Grunde gehen? Nein! Lieber verzichtet er selbst auf sein ersehntes Lebensglück. Mit kühnem plötzlichen Entschluß schenkt er dem freudig überraschten Jüngling das Geld zur Reise nach Griechenland, damit dieser dort aus den Quellen ewiger Schönheit schlürfen und wieder zurückkehren kann zum Idealen!

In solcher Weise spiegeln sich in Hans Hoffmanns Werken die Ideenkämpfe der Zeit. Auch die Geschichte des jungen Philologen, dem der Streit um die

echten oder unechten Handschriften des Nibelungenlieds Liebes- und Lebensglück zertrümmert, zeigt, was alle Hoffmannschen Skizzen zeigen, daß ein genialer Humorist aus allen Gebieten des geistigen Lebens Anregung nehmen kann zum Kampf gegen Pedanterie und Engherzigkeit, und daß er die Sonderlinge, denen er künstlerisch tief ins Herz schaut, ausstatten kann mit aller Wahrheit lebensvollen Menschentums.

Doch Hans Hoffmann gehörte keiner Clique und keiner Schule an, und darum stieß niemand für ihn in die Lärmtrompete.

Unter der revolutionären Generation hatte freilich auch Max Kretzer Sinn für Humor gezeigt, und als Hauptmann in seinem „Friedensfest" in der Gestalt des berlinisch redenden Dieners auch etwas von dieser Gabe verriet, da mahnte ihn der humorvolle Fontane in seiner Besprechung dringend, diese Seite in sich weiter auszubilden. Auch Hermann Sudermann hatte sich plötzlich und in glücklicher Weise unter die Humoristen geschlagen mit seiner Novelle „Jolanthes Hochzeit" (Berlin 1892). Mit wirklichem übermütigen Humor wird hier geschildert, wie ein eingefleischter Junggeselle sich sozusagen gegen seinen Willen mit einem jungen hübschen Mädchen verlobt, die ihn eigentlich auch gegen ihren Willen nimmt. Noch im letzten Augenblicke wird natürlich alles gut. Er bekommt seine Freiheit wieder, und sie bekommt ihren Leutnant. Aber die prächtige Charakteristik und die gemütswarme Durchführung stellen den kleinen Scherz in die erste Reihe humoristischer Kunstleistung.

Freilich, der eigentliche Humorist der neuen Schule war Ernst von Wolzogen gewesen. Längst hatte dieser darnach gestrebt, vom humoristischen Roman zum Lustspiel überzugehen. Und 1890 gelang es ihm auch, unter Mitarbeit von W. Schumann seine „Kinder der Excellenz" in ein solches umzuwandeln und am „Deutschen Theater" einen großen Erfolg zu erringen. Jedoch entsprach dies Lustspiel nach seiner eigenen Meinung sowie nach Meinung der ganzen Brahm'schen Schule noch zu wenig den jetzt allverehrten Gesetzen des Naturalismus. Und doch fehlte es Wolzogen nicht an Aufmunterung auch aus dem Kreise der „Freien Bühne", und da er sich ganz im Banne dieser Männer befand, so gab er selbst ein Programm in der Brahm'schen Zeitschrift über „Humor und Naturalismus". Darin führte er aus, daß diese beiden Kunstprinzipien sich vereinigen müßten. Wie köstlich naiv selbst reichbegabte Schriftsteller werden können, wenn sie — noch dazu geblendet durch die Scheuklappen eines Modedogmas — zu theoretisieren anfangen, das beweisen aus jenem Programmaufsatz Wolzogens die Worte: „Wir sehen gegenwärtig zwei Wege realistischer Bühnenkunst vor uns. Der eine führt von Iffland über l'Arronge zu Holz und Schlaf, der andere von Goethes Götz und Egmont über den neuesten Wildenbruch (also wohl die Haubenlerche!) und Sudermann in eine verheißungsvolle Zukunft."

Wenn dem eingeschworenen Naturalisten schon — der Mode entsprechend — verboten war, den Namen Schillers zu nennen, so hätte er wenigstens Iffland und l'Arronge, die kunstfremden Bühnenhandwerker, nicht an die Stelle setzen sollen, wo Lessing und Freytag zu stehen ein wohl verbürgtes Recht haben. Denn der Weg

des deutſchen Luſtſpiels geht von „Minna von Barnhelm" über die „Journaliſten" in die Gegenwart hinein. Und nicht weniger unbewieſen prahlt der Schlußſatz: „Der reifſte und freieſte Menſch, zugleich im Ibſen'ſchen Sinne der ſtärkſte, das iſt aber der Humoriſt!" Dann wäre alſo ſonderbarerweiſe im Ibſen'ſchen Sinne Ibſen ſelbſt kein reifer, ſtarker, freier Menſch! Denn Ibſen iſt wohl doch nicht etwa Humoriſt? — Vor allem aber ſah ſich Wolzogen nun nach einem naturaliſtiſchen Luſtſpielſtoff um und fand ihn allerdings mit glücklichem Griff in dem, was man damals — in üblicher Nachahmung eines franzöſiſchen Wortes — die Berliner Bohême nannte. Murgers im Jahre 1851 erſchienene „Scènes de la vie de Bohême" (Bilder aus dem Zigeunerleben) waren um die Zeit des Beginnes der Litteratur-Revolution deutſch erſchienen (Leipzig 1882). Natürlich handelten ſie nicht von wirklichen Zigeunern, ſondern von dem haushaltfremden, jugendlich wilden Treiben der Pariſer Jugend. Dieſes Buch fand in Deutſchland ein prächtiges Gegenſtück in einem „Berliner Zigeunerleben". Dies hatte aber nicht einen Dichter, ſondern einen wahrheitsgetreuen Sittenſchilderer zum Verfaſſer. Aber nichts kann das vollſtändige Ineinanderfluten von proſaiſcher Dichtung und kunſtvoll ſchildernder Abhandlung deutlicher darthun als der Vergleich dieſer Fiſcher'ſchen Schilderungen mit der damaligen ſozialen Novelliſtik.

Hans R. Fiſcher

Hans R. Fiſcher (geb. am 15. April 1863 in Jauer) hatte ſich aus einer Jugend voll Kampf und Not und ärmlichen Verhältniſſen mit ſtaunenswerter Thatkraft emporgearbeitet, war ſchließlich nach Berlin gekommen und kannte das Elend der Armen und Unglücklichen aus eigenſter Anſchauung und Beobachtung. Darum lag ſo etwas außerordentlich Packendes in den Schilderungen, die er hie und da erſcheinen ließ und als 24jähriger Jüngling zu einem Bändchen ſammelte (Berlin 1887) unter dem Titel „Unter den Armen und Elenden". Das Buch erregte in ernſten Kreiſen großes Aufſehen, ebenſo wie das drei Jahre ſpäter folgende Büchlein „Was Berlin verſchlingt" (Berlin 1890). Hier las man wahrheitsgetreue und ſachliche Beſchreibungen der Aſyle für Obdachloſe, der Armenhäuſer, der Siechenhäuſer, der Arbeitshäuſer, der Gefängniſſe, der Hoſpitale, der Leihhäuſer,

der Singspielhallen und endlich des Leichenschauhauses. Kurz — dieses Mal nicht in Form einer romanhaften Erzählung, sondern in einfachem Ton des Beobachters der Thatsachen lernte man hier alle Oertlichkeiten kennen, wo die versinkenden Existenzen ihre letzten Vergnügungen, ihre armselige Nahrung, ihre Strafe, ihre vorübergehende Genesung oder endlich ihren Tod finden. Und mit einer so schlichten Eindringlichkeit, so warmherzigen Sachlichkeit weiß Fischer alles anschaulich zu machen, daß kein Geringerer als der Berliner Nationalökonom Professor Schmoller in seinem „Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft" seine „lebensvollen und tief empfundenen Schilderungen" rühmte. Dabei war es ganz natürlich, daß in diesen Schilderungen auch wohlbeobachtete Charakterköpfe und Typen auftauchten; und da die naturalistische Novelle oder Skizze vielfach nichts andres war, als die photographische Schilderung eines Straßen- oder Wohnungsbildes, so liest sich manche der leichteren Beschreibungen wie eine novellistische Skizze aus jener Zeit.

In seinem „Berliner Zigeunerleben" (Berlin 1890) ergänzte Fischer eigentlich nur seine vorangegangenen Bände. Wenn er darin eine Tafelrunde junger Schriftsteller und Künstler schildert, so hatte er dazu die Typen aus „jüngsten" Kreisen genommen. So gab es damals freie Zusammenkünfte, die ich auch noch ab und zu besuchte, und die den selbstironischen Namen „Genieklub" führten.

Aus diesem „Milieu" — dies Wort kam auch damals auf — nahm auch Wolzogen den Stoff zu seinem neuen Bühnenwerke, natürlich ganz unabhängig von Fischer, der damals als Redakteur des „Mainzer Anzeigers" nach Mainz ging. Wolzogen aber suchte den Stoff des Zigeunerlebens für die Bühne zu gewinnen, und schon 1891 erschien in der Zeitschrift Freie Bühne sein „Lumpengesindel", welches er, weil er Ernstes und Heiteres darin mischen wollte, als „Tragikomödie" bezeichnete (Buchausgabe Berlin 1892). Im Vordergrunde stehen zwei Litteratenbrüder: Friedrich und Wilhelm Kern, von denen der ältere verheiratet ist, eigentlich aber mit seinem Bruder ein innigeres Zusammenleben führt als mit seiner Else. Man würde irren, wenn man glauben wollte, daß Wolzogen hier an die alte Geschichte von den beiden gelehrten Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm gedacht habe, die ja schon einmal den Stoff haben hergeben müssen, zu dem altbekannten, leicht geschürzten Einakterschwank „Einer muß heiraten"! Nein, wer das Modell zu diesen Brüdern gewesen ist, kann jeder leicht erraten, der den Gang meiner Darstellung der litterarischen Revolution bis zu diesem Punkt verfolgt hat. Nur darf man nicht vergessen, daß die Modelle von ihren Künstlern frei benutzt werden. Die Geschichte fängt gleich damit an, daß Friedrich seiner Else Vorwürfe macht, sie störe durch ihr Gespräch seinen Bruder Wilhelm bei der Arbeit. Jedoch so zärtlich sich die beiden Brüder auch lieben, so können sie um einer geringen Kleinigkeit willen in Zank geraten, und so schlagen sie sich mit zwei Büchern auf die Köpfe, wie gerade ein reicher Kommerzienrat eintritt, der dem Friedrich Kern bei einer neu zu gründenden Zeitung eine Redakteurstellung mit 6000 Mark Gehalt anbieten will. Da jedoch die Bedingung dabei ist, daß der talentlose Sohn des Kommerzienrats Chefredakteur werden, Friedrich Kern dabei aber seine stark

sozialistischen Ansichten verleugnen soll, so werfen beide Brüder nach anfänglicher Liebenswürdigkeit zu guterletzt den Kommerzienrat vor die Thür, und Friedrichs soeben eintretender Schwiegervater, ein Berliner Schutzmann, hilft wacker dabei. Aber der brave Polizeimann schimpft sich darob gleich nachher selbst ein „altes Duseltier", sobald er den Zweck des kommerzienrätlichen Besuches erfährt. Daß sein Schwiegersohn nicht von seinen oppositionellen Ansichten lassen will, erscheint ihm natürlich nur als kindischer Trotz. Bald aber giebt's neue Vergnüglichkeit in der Gesellschaft, wie ein österreichischer Maler, Franz von Plattner, hereingeschneit kommt, der auf eine wahrscheinliche große Einnahme hin einen sehr guten Pump angelegt hat und nun schleunigst nach Berlin gereist ist, um seinen Freunden sein Glück zu erzählen. In freudiger Begeisterung beschließt man, ein Mahl zu rüsten. Alle stürmen davon, um Punsch, Bücklinge und sonstige Genüsse bescheidener Art zu besorgen, und im Anfang des zweiten Aktes kommen sie damit zurück. Verschiedene andere Gäste haben sich dazu angefunden. Ein gewisser Dippel, ein ganz gefährlicher Strolch allem Anschein nach, der seinen kaffeebraunen Ueberzieher nicht ablegt, weil er keinen Rock darunter hat, taucht plötzlich als alter Jugendfreund auf und wird sogleich eingeladen. Der ewig deklamierende Schauspieler Faßmann stellt sich ebenso unverhofft ein. Da Wilhelm Kerns „Verhältnis", die kleine Mieze Pickenbach, gerade vor der Hausthür sich zeigt, so wird sie auch heraufgerufen, und uneingeladen wie immer erscheint natürlich auch Mutter Schwumbe, die langjährige Wirtin der Brüder aus Friedrichs Junggesellenzeit. Da ihr die Bedienung übertragen wird, bindet sie ihrer Gewohnheit gemäß ihren falschen Zopf ab und schickt sich an, die Stube naß aufzuwischen. Und so beginnt in wildem Durcheinander das Gastmahl des „Lumpengesindels"!

(Der Wachtmeister tritt mit der Punschbowle hinten herein.)

Wachtmeister. Na, na, halb so wild, junger Mann!

Dippel (weicht erschrocken vor ihm zurück). Donnerwetter!

Schwumbe (indem sie ihn mit dem Schrubber von hinten gegen die Hacken stoßt). Man bloß nich ängstlich, Herr Kunibold! Der Herr gehört zu de Familie, 't is der Schwiegervater. Wie Se sehn, een hoeret Polizeiorjan.

Dippel (verbeugt sich). Man Name ist Dippel, Nationalokonom.

Wachtmeister (der ihn argwöhnisch gemustert hat, kurz und laut). Polke.

Dippel. Sehr angenehm, Ihre werte Bekanntschaft zu machen! (Wendet sich zu Frau Schwumbe und flüstert dieser eine Frage ins Ohr.)

Wachtmeister (leise zu Friedrich). Habt ihr denn den Kerl auch nach seine Papiere jefragt? So en kaffeebraunen Ueberzieher suchen wir eben wieder. (Sie sprechen leise weiter, indem sie den Tisch decken.)

Schwumbe. Na natierlich, son beriemter Mann wie unser Herr Dokter! Erst heite is wieder 'n Kommerzienrat in Jeschäften bei'n gewesen.

Dippel (eifrig). Nein faktisch? Ach, sagen Sie doch . . .

Schwumbe. Ach wat, halten Se mir nich uf! (Sie stößt ihn beim Ausholen mit dem Schrubber mit dem Stiel desselben vor den Bauch.)

Dippel. Au! Das is ja die reine Mordergrube hier! (Weicht bis zur Thür zurück und schnüffelt an der Bowle, die dort während des Deckens auf einen Stuhl gestellt wurde): Ah, das duftet!

Franz. Sö — verbrennen S' sich d' Nasen net, Herr Dipfel!

Schwumbe (ſtößt mit dem Schrubber an die Stiefel des Wachtmeiſters). Entſchuldgen Sie jietigſt, Herr Wachmeeſter, ick will bloß noch mal unnern Diſch fahren.

Wachtmeiſter. Na, na, na, werden Se nich anſtößig! Ubi bene, ibi patria! Dieſe Beene gehören dem Vaterlande!

Franz, Friedrich, Dippel (ſchlagen eine laute Lache auf und rufen): Au, weh mir! Hilfe! (u. dgl.).

Schwumbe (richtet ſich drohend auf). Wenn Ihnen de Reenlichkeet nich ſimpatiſch is, Herr Wachmeeſter, ſo dun es mir ufrichtig leed. Aber uzen laß ick mir dadrum noch lange nich, och nich von de Pollezei! Ick bin 'ne anſtändige Wittfrau und heeße Schwumbe. Wo ick wohnen dhu, det werden Se am Ende woll noch wiſſen, Herr Wachmeeſter. (Rafft Eimer und Schrubber auf und geht nach der Hinterthür.) So, nu bin ick fert'ch! (Dreht ſich in der Thür nochmals um und droht dem Wachtmeiſter mit dem Schrubber): Und mit Sie ooch, Herr Wachmeeſter! (Schlägt die Thür zu. Ab.)

Elſe hat ſich gleich anfangs zurückgezogen, da ſie in dem Maler Plattner eine verhängnisvolle Jugendbekanntſchaft wiedererkennt. Wie ſie endlich den Mut hat, wieder herein zu kommen, empört ſie ſich von neuem über den Anblick der Mieze Pickenbach. Auch Frau Schwumbe, die wiederkommt, um ihren vergeſſenen Zopf zu holen, iſt ihr ſehr verhaßt; wie dieſe aber ſich zu Andeutungen über Elſes Vorleben hinreißen läßt, wird ſie zur Thür hinausbefördert. Das giebt Elſe Gelegenheit, ſich mit Plattner auszuſprechen, und der Zuſchauer weiß nun genau, daß ſie dieſem Manne einſt in jugendlicher Unbeſonnenheit ihre Ehre preisgegeben hat. Friedrich Kern aber weiß dies nicht. Ahnungslos tritt er wieder ein mit den übrigen Gäſten. Die Stimmung des Abends iſt nun doch einmal verdorben, und ſo beſchließt man, das Mahl zu enden. Da die Gäſte aber ſo leicht nicht loszuwerden ſind, ſo lädt der gutmütige Friedrich ſie alle ein, die Nacht in ſeiner Wohnung zu ſchlafen. So werden Betten und Sophas mit „Lumpengeſindel" gefüllt, bis ſchließlich für die Frau des Hauſes kein vernünftiger Platz übrig bleibt. Betrübt geht daher Elſe mit ihrem Vater, „dem Wachtmeiſter", davon. Am nächſten Morgen erwacht ſie krank in deſſen Hauſe; Plattner erſcheint wieder, und Friedrich erfährt dort alles von ihm. Sein anfängliches Toben aber weiß Wilhelm zu beruhigen und ſchließlich endet alles damit, daß Friedrich ſeiner Frau ihr Vorleben verzeiht, während Elſe ihrem Manne die rückſichtsloſe Behandlung vergiebt. Wilhelm aber, der nicht länger der Störenfried in der Ehe des Bruders ſein will, beſchließt, als Redakteur in die Provinz zu gehen.

Natürlich erſcheint dieſer Schluß höchſt unwahrſcheinlich. Wir wiſſen ja doch, daß Friedrich ſeine Frau ſehr wohl entbehren könnte, ſeinen Bruder aber nicht eine Stunde miſſen mag. Und ſo kann man zwiſchen den Zeilen einen anderen Schluß herausleſen. Da Elſe betrübt meint, es würde wohl ſchon zu ſpät ſein, und ſo ſehnſüchtig nach Wiederherſtellung ihrer Geſundheit verlangt, ſo darf man wohl annehmen, daß ſie bald ſterben wird und die Brüder wieder allein zuſammen hauſen werden. Aber das ſpricht der Dichter nicht deutlich aus. Alſo auch Herr von Wolzogen, der überzeugte Naturaliſt, hat hier am Schluß — ſeinem Publikum zu lieb — ein wenig Schönfärberei getrieben. Mit einer Diſſonanz ein Stück zu ſchließen, wie etwa Ibſen es in ſeiner „Nora" gethan — dazu fehlte ihm doch der Mut.

Das Stück wurde mehrfach stark umgearbeitet und mehrfach aufgeführt — zuerst im „Wallner-Theater" in Berlin. Aber Fuß fassen konnte es nie auf der Bühne, obwohl die Charaktere zweifellos gut aufgefaßte und klar erschaute Typen sind. Das Ausbleiben des Bühnenerfolges aber liegt wohl an zwei Grundfehlern des Stückes. Was Wolzogen in seinem Programmaufsatz mit Recht dem Drama von Holz-Schlaf zum Vorwurfe macht, das muß man auch an seinem Stücke aussetzen: Die Zustandsschilderung hemmt viel zu sehr das Fortschreiten der dürftigen Handlung. Zweitens aber wirkt es störend, daß die Vorgeschichte der Else als Beiwerk durch die lustige Handlung sich durchschlingt. Wolzogen nennt zwar diejenigen Naturalisten, die solche Dinge tragisch nehmen, „Moralfatzke" — aber er selbst nimmt die Sache bei Else außerordentlich schwer, noch ganz in echt germanischer Auffassung. Dadurch wird natürlich die heitere Stimmung zerrissen, und die Nebeneinanderstellung wirkt in höchstem Grade unangenehm. Soll dergleichen in ein Lustspiel hinein verflochten werden, dann bleibt nichts übrig, als daß sich der Verfasser auf den leichtherzigen Standpunkt der französischen Dramatiker stellt. Und in der That trat auch jetzt schon langsam der Komödiendichter hervor, der solch einen Umschwung in der lustigen Gattung herbeiführen wollte:

Otto Erich Hartleben

Otto Erich Hartleben war's, der uns schon als Odendichter unter den Autoren der revolutionären Anthologie des Jahres 1884 und als kritischer Mitarbeiter der „Freien Bühne" begegnet ist; er war seitdem einige Male auf dem litterarischen Markte erschienen, aber weder mit seinen „Zwei verschiedenen Geschichten" (Leipzig 1887, später unter

dem Namen „Die Serényi", Leipzig 1891) noch mit seinem „Studententagebuch" (2. Aufl., Zürich 1888) hatte er größeres Aufsehen zu erregen vermocht. Soviel aber ließ sich schon erkennen, daß er die Satire zu seinem eigentlichen Gebiet gewählt hatte. So wurde er neben dem Münchener Gumppenberg der zweite Satiriker der ganzen jungen Schar.

Beide wandten sich damals gegen Ibsen, der unlängst mit seinem Schauspiel „Die Frau vom Meere" sich seiner neuesten mystischen Periode zugewandt hatte. Dies Werk, das zuerst von allen Schöpfungen des Norwegers im Berliner Kgl. Schauspielhaus aufgeführt wurde, ward gelegentlich eines Sommerfestes der Münchner Modernen von Gumppenberg als „Die Frau von der Isar" parodiert, während Hartleben schon die früheren mystischen Neigungen Ibsens in seiner Komödie „Der Frosch" verspottete.

Das geschah, als der Ibsensturm auf die Höhe getrieben war. Aber dieser „Frosch" bewies gleichzeitig, daß es dem jungen Satiriker an einem eigenen, festen Standpunkte fehlte — er tummelte seinen satirischen Pegasus mehr aus Lust am Spott, als weil es ihn gelüstet hätte, aus innerer Ueberzeugung eine Lanze einzulegen gegen den großen Geist aus Nordland. Aber freilich, Ibsen und Hartleben sind so weltenweit verschiedene Menschen, daß der junge Spötter den vergrämten alten Idealisten wohl gar nicht verstehen konnte.

Wie Hartleben zu seinem Spötterstandpunkt gekommen ist, darüber hat sein Freund und Biograph Cäsar Flaischlen eine Vermutung ausgesprochen, die psychologisch interessant ist:

„Ob dies in allem auch auf Hartleben zutrifft, weiß ich nicht. Aber ich vermag mir das Ironische und Satirische seiner ganzen Dichtung nur aus solchen Anfängen und Momenten heraus zu erklären. Er eignete es sich zunächst als eine Art Waffe gegen die Ueberlegenheit der Außenwelt an, zum Schutz seines Innenlebens, das um so mehr Kränkungen und Täuschungen ausgesetzt sein mochte, je feingestimmter es war und je lebhafter es darnach drängte, sich zu äußern. Je schärfer sich dann aber sein Verstand entwickelte, um so schärfer empfand er die Trivialität der Wirklichkeit als Ironie auf das, was ihm die Seele bewegte, und um so mehr suchte er sich dagegen zu rüsten, bis er mit dieser Waffe gleichsam verwuchs. Er ist der alte, aber ewig neue große Kampf der Jugend um die Illusionen und Ideale, die man sich vom Leben macht und die man erfüllt sehen möchte. Der eine kämpft ihn tragisch, der andere ironisch; der eine auf diesem, der andere auf jenem Gebiet; der eine früher, der andere später. Wer stark ist, siegt; wer schwach ist, fällt!"

Was Ibsen noch im höchsten Greisenalter, ja was er zur Zeit des Einsturzes seiner Ideale nie gewesen ist, das ist Hartleben schon mit sechsundzwanzig Jahren —: gleichgültig! Von ihm gilt das, was in Ibsens „Rosmersholm" Brendel mit ironischer Anerkennung vom Redakteur Mortensgard sagt: „Er ist kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben." Er spottet nicht — wie Aristophanes und Molière es thaten —, um die Thorheiten und Laster der Menschen an den Pranger zu stellen und zu Tode zu lachen; die Streber, die Geizigen, die Scheinheiligen aus der Welt zu höhnen! — Nein, Hartleben lehnt sich gemütlich in seinen Stuhl zurück, und das gutmütig blasierte Lächeln auf seinem breiten Gesichte sagt gewissermaßen: „Kinder, regt euch doch nicht auf! Macht den Ulk mit und laßt

alles Streben nach einem höheren Standpunkte! —" Und so wurzelt denn sein Humor auch in dem, was wir nur mit einem Fremdwort bezeichnen können: im „Mokanten". Ja, er mokiert sich über alles, was er sieht! Das ist der Anfang seiner satirischen Laufbahn.

Daher auch die Kleinheit seiner ersten Stoffe. In einem kleinen Skizzenbändchen, das allerdings erst 1895 erschienen ist, läßt er, der einstige Referendar, einen solchen plaudern: Wir sehen ihn da ordentlich im kleinen Städtchen Stolberg i/Harz am Stammtisch sitzen und gemeinsam mit dem Oberstabsarzt und dem Amtsanwalt sich mokieren über die kleinstädtischen Leute, von dem Grafen Stolberg angefangen bis hinab zu den Backfischen des Städtchens. Ob diese Humoresken nur Ausschmückungen von Selbsterlebtem sind, oder ob er sie erfunden hat — gleichviel, ihre scherzhaften Motive bestehen immer darin, daß jemand zum Besten gehalten wird. Die anderen „dumm zu machen" ist der Grundzug dieses Witzes. Da wird ein schüchterner naiver Pastor — nach ihm heißt die Sammlung „Vom gastfreien Pastor" — von den drei Neckebolden überredet, ein paar durchreisende zweideutige Damen ins Haus seiner Mutter einzuladen, und wie diese später seine Einladung erwiedern, reist er zu ihnen nach Magdeburg und merkt gar nicht, daß er dort in einem verrufenen Hause wohnt; ja er ruft auch einen auf der Straße vorübergehenden Amtsbruder an, kann dessen Entsetzen gar nicht verstehen und glaubt, man habe es ihm übel genommen, daß er sich beim Rauchen aus dem Fenster gelehnt habe. — Noch dümmer als er ist ein kleiner Backfisch, der sich vom Referendar einreden läßt, die Bäume an der Landstraße seien darum beschnitten, weil sie eigentlich jüdischer Abkunft seien, und so fort. Dieses beständige „in den April schicken" ist also der Grundzug dieser Humoresken. Doch macht der Verfasser es sich sehr leicht, weil er die Menschen geradezu „verboten" dumm schildert. Darum fehlt auch trotz aller Behaglichkeit des Vortrags die wirkliche Naturwahrheit — am meisten in der Geschichte eines jungen Kaufmanns, dem die Berliner Jüngstdeutschen so lange einreden, daß er ein Dichter sei, bis er an Größenwahn erkrankt und nach einem Mordversuch im Irrenhause endet. — Nun, genug der Proben Hartleben'scher Humoresken! Wie gesagt, brachte die „Freie Bühne" 1891 seine Komödie „Angèle" zur Aufführung. Und von nun an versuchte Hartleben sich als Bühnensatiriker. Sehen wir zu, mit welchem Erfolge! —

„Verachte das Weib!" — so steht auf dem Titel der Komödie Angèle zu lesen. So dürfen wir schon von vornherein keine Verherrlichung eines Frauentypus erwarten. Und das läge ja auch nicht im Geiste einer Komödie. Dieser Ausdruck, der hier zum ersten Male nach langem Winterschlaf wieder erweckt wurde, bezeichnet ja seit alter Zeit etwas anderes als das, was wir in der modernen Litteratur ein Lustspiel zu nennen gewöhnt sind. Den Meistern der Komödie — Aristophanes und Molière — hat man stets eine satirische Absicht zuschreiben müssen. Wo liegt diese nun in Hartlebens Komödie? — Folgendes ist ihr Inhalt: Ein Vater und sein Sohn Viktor lieben beide dasselbe Mädchen: Angèle. Viktor hat die älteren Rechte, aber er kann ihr nur 250 Mark im

Monat gebeu, während der Vater ihr erscheint als ein Greis, „dessen Haupt voll Silber und dessen Hände voller Gold" sind. Wie die beiden sich um das Weib streiten, erscheint gar noch ein dritter auf dem Schauplatz: ein junger Kandidat der Theologie, Franz Kerner genannt. Er hat zufällig Angèles Bekanntschaft gemacht, hält sie aber für Viktors rechtliche Braut und bittet diesen, zu seinen Gunsten auf ihre Hand zu verzichten. Beide aber erfahren, daß Angèle gerade im Begriff ist, aus schnöder Berechnung die Frau des reichen Vaters zu werden, und alle drei wissen nun gleichzeitig, daß sie allen Grund haben, das Weib zu verachten. Aber sie thun es nur mit lächelnder Miene, mit demselben blasierten Lächeln, mit dem der Autor herabblickt auf die drei Vertreter des männlichen Geschlechts: den jungen Lebemann und den gutgläubigen Idealisten, von denen jeder auf seine Art genasführt wird von dem Weibe, das nur an sein eigenes Glück denkt und dieses Glück nur in Aeußerlichkeiten sucht. Hartlebens Satire ist eben müde, wie die Tragik Hauptmanns müde ist.

Und auch dieser wandte sich im Jahre 1892 der heiteren Dichtung zu mit seiner Komödie Kollege Crampton. Auch hier wieder ein Held, der kein Held ist! — Der Maler Professor Crampton, der eine adelige, aus vornehmer aber geistig armer Familie stammende Frau geheiratet hat, ist ebenfalls an dieser seiner Frau zu Grunde gegangen. Zwar ist er nicht wie Vockerath ins Wasser gesprungen, aber Wein und Bier haben ihn verlockt. Freilich ist er ein herzlich schwacher Riese, der als anerkannter und schaffenskräftiger Künstler sich dem Trunke ergiebt, weil seine Frau ihn nicht versteht! Er ist also in der That auch nur einer von dem Geschlecht der unverstandenen Ehemänner! Aber wie hat sich der Standpunkt des Autors diesen Weibmännern gegenüber verändert! Wirkten sie früher in den Tragödien stellenweise fast unfreiwillig komisch, so ist Crampton jetzt in das Licht der Komödie gerückt, und hier, ja hier können solche Männer tragisch wirken. Denn die wahre Komödie ist nur das Gegenbild der wahren Tragödie. Sie belächelt, was jene beweint; sie spottet zu Tode, was jene erdolcht. Für den Dolch der Tragödie nun scheinen die Männer der Schwachheit zu geringfügig, unter dem Lächeln des Komikers aber wirken sie rührend. Und darum ist er eine so prächtig herzbewegende Figur geworden, der gute alte Crampton. Im ersten Akt, wo er seine Trinkereigenschaften langsam entfaltet, wo er sich den jungen Akademikern gegenüber aufspielt und sich als den Günstling des Herzogs hinstellt, wirkt er noch wenig sympathisch. Er scheint ein gewöhnlicher Trinkrenommist zu sein. Aber schon das humane Wohlwollen, mit dem er den jungen Strähler tröstet, der von der Akademie seiner Jugendstreiche wegen ausgeschlossen ist, zeigt, daß etwas Besseres in Cramptons Seele schlummert. Wie er, der Herr Professor, dann im nächsten Akt vom Herzog ignoriert und selbst entlassen wird aus seiner Stellung; wie da sein Groll losbricht, und im Augenblick der tiefsten Schande sein lang unterdrückter Stolz auflebt, gewinnt er schnell die Herzen. Und um so klarer ist das Gefühl des Zuschauers für ihn, weil diesmal der Dichter selbst keinen Augenblick schwankt in seiner Stellung gegenüber seinem Helden. In der Figur der liebenswürdig mitleidigen Tochter, die Hauptmann dem Vater zur Seite

geſtellt hat, zeigt er, welches Gefühl er für ſeinen Crampton verlangt: nicht Bewunderung, nicht Entſchuldigung, nur Mitleid! Und dieſe Eigenſchaft des menſchlichen Herzens iſt ja beſonders für die Schwächlinge vorhanden. Hauptmann ſtellt diesmal nämlich eine kerngeſunde Familie dem kranken Helden gegenüber, ähnlich wie die Buchners mit den Scholzens kontraſtierten. Aber diesmal weht nicht die Luft aus der öden Krankenhalle durch die ganze Dichtung, ſondern die Luft der Geſundheit iſt es, die in Cramptons einſame Zelle ſiegreich eindringt. Familie Strähler iſt es, die diesmal das Rettungswerk vollführt. Derſelbe Jüngling, der um ſeiner jugendlichen Thorheiten willen aus der Akademie entfernt wurde, hat einen Bruder, reich wie er ſelbſt, ſeinen Vormund. Es iſt ein prächtiger Menſch, der erſte und bisher einzige vollſaftige Mann, den Hauptmann gezeichnet hat. Seine breite Gutmütigkeit, ſein joviale Spott, ſeine Welterfahrung und Menſchenkenntnis haben ſich bei ihm verbunden mit einem wundervollen humanen Zug. Er läßt ſeinen Bruder austoben, er will ihn in der freien Entfaltung ſeiner Kräfte nicht ſchulmeiſterlich hindern. Er läßt ſein Talent ſich frei entwickeln, ohne ſich jemals durch Künſtlergrillen oder jeweilige Künſtlereitelkeit des Jüngeren imponieren zu laſſen. Mit ſeiner Schweſter herrſcht er in ſeinem Heim, das dem jüngeren Bruder zum Elternhaus geworden iſt. Und wie der Jüngere die Hilfe des Aelteren anruft, um den brotlos gewordenen Crampton zu retten, da hat er äußerlich wieder ſeinen hänſelnden Spott, dem aber der verletzende Stachel fehlt, innerlich aber iſt ſein gutes Herz ſogleich bereit. Freilich glaubt er nicht an eine Rettung des ſchon allzutief geſunkenen Mannes, aber er erfreut ſich doch an der Naivetät des Brüderleins, das die Welt noch mit ſo roſigen Augen, mit ſo unverwüſtlichem Optimismus anſieht. Und herzerfriſchend kommt dieſer Optimismus des jüngeren Strähler zum Ausdruck. Wie er den Lehrer liebt, trotz ſeiner unverbeſſerlichen Schwäche! Wie er zu ihm aufblickt! Wie er des Lehrers Tochter liebt, ſeine junge Braut! Wie naiv er in die Ehe hineinſpringt, er der Neunzehnjährige! Wie er das Atelier des kranken Künſtlers dicht neben dem ſeinigen aufſchlagen läßt, nur um dieſem dadurch die Arbeitsluſt wieder zu erwecken! Das ſind Figuren und Szenen, die dem Hörer das Herz aufgehen laſſen. Hier quillt es von Hoffnung, von Friſche, von Jugendlichkeit! Natürlich wurden gerade dieſe Figuren um ihrer Geſundheit, um ihrer roten Wangen und heißen Herzen willen, von den eigentlichen, eingeſchworenen Hauptmannpropheten verworfen! Das wären nur unwirkliche Schattenbilder, denen die Eigenart und Lebenskraft fehlte. Als ob nur das Kranke eigenartig ſein könnte! Als ob ſich Geſtaltungskraft nur bei der Auspinſelung von Originalen zeigte! Als ob es nicht eine viel echtere und in der That auch viel ſchwerere künſtleriſche Aufgabe wäre, regelrecht geſtaltete Menſchen ſo intereſſant zu bilden, wie ſolche, bei denen eine rote Naſe oder ein konfuſes Weſen ſchon von ſelbſt die Aufmerkſamkeit feſſelt! Als ob die ganze Kunſt das Erbe des Karikaturenzeichners werden ſollte! Nein, als Hauptmann dieſe Welt der Friſche in ſeine Cramptonkomödie hineinwehen ließ, da ward das Wort ſeiner Anna Mahr zur Wahrheit. Das war ein Hauch aus dem zwanzigſten Jahrhundert, denn, will's Gott, ſoll uns das neue Säkulum wieder ganze, ſtarke,

frische Menschen bringen! Symbolisch überwindet in diesem Stück dieses zwanzigste Jahrhundert mit seiner Jugendlichkeit die „Fin de siècle"-Menschen des sterbenden neunzehnten! Denn dies Fin de siècle-tum wird so recht verkörpert durch Kollegen Crampton selber! Er ist der Mann mit dem heißen Sehnen im Herzen und dem schlaffen Willen! Was hat ihn in seinen Zustand gebracht? Wirklich bloß seine Frau? — Bedauernswerter Crampton! Wieviel Lot eigene Kraft hast du denn in den Kampf deiner Ehe mitgebracht? Oder war es die ihm innewohnende Trägheit? Ist er eine ältere Entwickelungsstufe des Kollegen Braun aus den „Einsamen Menschen?" Gleichviel, er zeigt in der Zeit seines Freilebens, daß allerdings etwas in ihm war. Er sitzt in einem gräßlichen Kämmerchen dicht neben dem Gastzimmer des Bierwirtes, der sein Hauptgläubiger ist. Beständig lärmt nebenan der widerliche Spektakel der Kneipe, beständig fließt nebenan der Bierhahn, und eine junge Kellnerin, die sich für den alten Sonderling interessiert, bringt ihm so oft frischen Trunk, als er es begehrt. Dabei fühlt er sich groß und frei, er, der doch in Wahrheit von Almosen lebt! denn sein Bier bezahlt er ja nicht, und für das Kämmerlein erhofft der Wirt Entschädigung von des Professors reicher, adeliger Schwägerschaft. Crampton aber, im ewigen Rausch, dünkt sich ein König. Sein Irrtum ist eine krasse Fortsetzung des Irrtums des Johannes, der sich als Verteidiger seiner Unabhängigkeit und seines Selbst fühlte, als er in tiefster, freiwilliger Abhängigkeit von Anna stand. Crampton schilt nach seiner Weise auf die jungen Akademiker, die zu ihm kommen zum Kartenspiel, er sieht in ihnen Ignoranten, weil sie Swift und Smollet, Thackeray und Dickens oder E. T. A. Hoffmann nicht kennen. Weil sie den Boccaccio unmoralisch nennen, spricht er ihnen den Sinn für Grazie ab: „Ihr liebt wie Gorillas!" Der nüchterne Realismus der jungen Künstlerschaft, die nur in ihrer Einseitigkeit aufgeht, ist ihm zuwider, während sein Bildungsstreben unersättlich ist. „Ich brauche nicht zu essen, aber lesen muß ich" .... Er lacht über die Akademie, über die „Drillanstalt!" Er singt in seiner Einsamkeit zur Mandoline die „Santa Lucia". Den Antrag der eindringenden Stubenmaler, daß er in ihrem Auftrage malen soll, nimmt er mit stolzer Reserviertheit entgegen, aber das Freibier, zu dem sie ihn einladen, nimmt er gern an. Als dann der kleine gute Strähler erscheint und ihn entführen will, geht er erst mit, wie ihm eingeredet wird, er solle dessen Schwägerin Agnes malen; dann giebt er dem Stubenmalermeister auch gleich einen vornehmen Fußtritt. Und an dem Glanze des neuen Ateliers, das Max Strähler für ihn eingerichtet hat, mäkelt er erst gehörig herum. Erst wie man ihm einredet, er solle es teuer bezahlen, ist er einverstanden. Er weiß ja, daß er keinen Heller erlegen wird, aber er will sich das Bewußtsein der Unabhängigkeit vorlügen. Und wie Max Strähler ihm gar seine Gertrud noch wegfischt und Crampton weiß, daß er mit dem jungen Paare zusammen fortleben darf und soll, da verbirgt er seine Rührung, die er um keinen Preis zeigen will, hinter einem immer wiederholten „So'n dummer Kerl." —

So war Gerhart Hauptmann fast gleichzeitig auf den beiden Gebieten des Ernstes und des Humors der unbestritten Erste geworden. Zur Zeit, als das

ſoziale Drama mehr und mehr auf die Stufe des Dirnenſchauſpiels geſunken war, hatte er ſich zu ſeinen „Webern" aufgeſchwungen; und während die Luſtigkeit überall in Frivolität überging, geſtaltete er gemütswarm ſeinen „Kollegen Crampton". Beide Werke zeugten freilich von der Weichheit und inneren Schwäche ihres Verfaſſers, aber gleichzeitig doch auch von einem wirklich tiefen Erfaſſen des Lebens in Ernſt und Scherz. Ja, der „Kollege Crampton" wurde der erſte wirkliche Bühnenerfolg, den außer Sudermann ein Jüngſtdeutſcher erfochten hatte. Bei der Aufführung der Komödie im „Deutſchen Theater" kam es nicht nur zu unbeſtrittenem, ſondern zu ſtürmiſchem Beifall. Freilich galt dieſer in erſter Linie dem großen Komiker Engels, der eine herzbezwingende Geſtalt aus dem alten Profeſſor ſchuf. Als der Vorhang zum letzten Male gefallen war und Hauptmann ſich oft genug der Menge gezeigt hatte, verlangte dieſe immer ſtürmiſcher nach Engels. Da aber das Hausgeſetz des „Deutſchen Theaters" dem Schauſpieler das Erſcheinen vor dem Publikum verbot, ſo mußte endlich — ein wohl ſelten dageweſener Fall — der Dichter im Namen des Darſtellers danken. Aber an der Wirkung des Ganzen hatten die Schauſpieler Niſſen und Steffens, die Darſteller der beiden Brüder Strähler, gleichfalls großen Anteil; denn dieſen beiden Brüdern brachte das Publikum ebenſo großes Intereſſe entgegen, wie dem alten Profeſſor. Sah man doch in jenen zweien ſeit langer Zeit wieder „gute Menſchen" mit einer ſonnigen Weltanſchauung auf der Bühne. — Dies und nicht der Naturalismus hatte hier geſiegt.

Achtes Kapitel.

Der Streit um den Schillerpreis und um die Zukunft der deutſchen Dichtung.

Aber die große Schar der ewig Blinden und ewig Kleinen, die vom Siege jeder bedeutenderen Natur nichts anderes erſehnen, als daß ſie nun von der Rauchwolke einer neuen Mode ebenfalls möchten emporgetragen werden — ſie poſaunten den Sieg der „neuen Richtung" aus. Ja, es gab ſonderbare Heilige, die jetzt förmlich daran glaubten, daß man nun ein neues Allheilmittel gefunden habe, mit dem die junge Generation eine neue Litteratur heraufbeſchwören könne. Aber gerade durch ein derartiges Verſchärfen der Gegenſätze wurde in Wahrheit die friedliche Entwickelung natürlich nur geſtört. So platzten zum erſten Male die beiden Richtungen auf einander bei der Verteilung des Schillerpreiſes im April 1891. In der vom Kaiſer einberufenen Kommiſſion, welche die Vorſchläge für die diesmalige Zuerkennung dieſer Hohenzoller'ſchen Hausſtiftung zu machen hatte, ſaßen Männer, die alle im weiteren Sinne des Wortes ſich zum Realismus bekannten: ſo die Dichter Guſtav Freytag und Paul Heyſe, ſo die Berliner Univerſitätsprofeſſoren Heinrich von Treitſchke und Erich Schmidt (der Nachfolger Wilhelm Scherers), Dilthey und Weinhold, der Hoftheaterdirektor Devrient (Nachfolger Annos),

der Direktor der Nationalgalerie Max Jordan und als Vorſitzender Graf von Hochberg. Da die Kommiſſion nur Vorſchläge zu machen hatte, beim Kaiſer aber die Beſtätigung lag, ſo konnte eine Einigung ſo bald nicht erzielt werden. Endlich beſchloß man, diesmal gar keinen Dramatiker auszuzeichnen, ſondern zwei bedeutende Lyriker. Und da entſchied man ſich für zwei ſiebzigjährige Greiſe: für den Berliner Theodor Fontane und für den Kieler Claus Groth. Den beiden verdienſtvollen Herren gönnte natürlich jeder gerne dieſe Auszeichnung. Aber man empfand es lebhaft, daß damit über die Dramatiker der letzten Zeit der Stab gebrochen war. Wenn man die Beurteilung dieſer Entſcheidung in den größeren deutſchen Zeitungen von damals verfolgt, ſo findet man faſt überall eine gewiſſe Entrüſtung darüber. So ſchrieb der „Berliner Börſen-Courier“:

„Der Entſchluß, von einer Auszeichnung von Werken dramatiſcher Litteratur abzuſehen, war aber mehr ein praktiſcher Ausweg aus der Verlegenheit, als eine gewollte Verurteilung der geſamten Bühnendichtung der letzten Jahre, die, man mag ihr noch ſo kühl gegenüberſtehen, doch nicht gar ſo ſehr hinter den Schöpfungen der vorangegangenen Preisperiode zurückſteht.“

Im „Berliner Tageblatt“ aber zürnte Sudermanns Herold, Otto Neumann-Hofer, über die Entſcheidung der Kommiſſion, die er ein „Angſtprodukt“ nannte:

„Wie die Akademie auf Molières Büſte ſchrieb, daß nicht ſie ihm, ſondern er ihr gefehlt habe, ſo wird nicht der Schillerpreis dem jungen deutſchen Drama fehlen, ſondern das junge deutſche Drama dem Schillerpreis.“

Noch deutlicher wurde die „Frankfurter Zeitung“:

„Wäre der Schillerpreis dazu beſtimmt geweſen, wirkliche Verdienſte um die dramatiſche Litteratur zu belohnen, ſo hätte vor allem ein Mann in Betracht kommen müſſen: Hermann Sudermann. Und hätte man aus Rückſicht auf die Empfindlichkeit gewiſſer Kreiſe Anſtand genommen, ſeiner „Ehre“ den Preis zu erteilen, ſo hätte noch immer „Sodoms Ende“ dieſe Auszeichnung verdient.“ —

In gleichem Sinne ſchrieben auch die „Münchener Neueſten Nachrichten“ (25. April): „Man vergaß, daß ein Geſchlecht von Geiſtern aufſteigt, welches etwas Aehnliches durchſetzen will in deutſcher Kunſt wie der junge Neuerer und litterariſche Umſtürzler Friedrich Schiller. Es ſteht jetzt feſt, daß Paul Heyſe voll Wärme für Sudermanns „Ehre“ eingetreten iſt.

Damit iſt der Ton angeſchlagen, der im Schoße der Kommiſſion hätte wiederklingen ſollen. Es war ein Dichter vorgeſchlagen, der nicht das Ueberlieferte nachahmen, ſondern etwas Eigenes ſchaffen will. Etwas Neues und Eigenartiges will auch Adolf Wilbrandt mit dem „Meiſter von Palmyra", den aus der Dunkelheit hervorgeholt zu haben ein dauerndes Verdienſt der Münchener Hofbühne iſt; ſelbſt Richard Voß und Ludwig Fulda haben im Laufe der letzten Jahre durch Stücke, die viele Anerkennung gefunden, ein beſonderes Streben an den Tag gelegt. Noch mehr aber Gerhart Hauptmann." —

Auch die „Breslauer Zeitung"

meinte (24. April): „Man mag es beklagen oder billigen, die Thatſache iſt nicht fortzuleugnen, daß die dramatiſche Produktion in Deutſchland die von Schiller betretenen Bahnen völlig verlaſſen hat. Die Richtung auf das hiſtoriſche Drama, der fünffüßige Jambus, die Rhetorik der Sprache, ſind völlig aufgegeben. Die Poeſie geht anderen Zielen nach; ſie ſchildert die beſtehende Geſellſchaft, ſie ringt nach ſtahlharter Proſa, nach ſcharfer Charakteriſtik. Sie hält ſich an das Vorbild von Sardou oder an das von Ibſen." —

Ja auch der grollend aus der „Freien Bühne" ausgeſchiedene Maximilian Harden begann unter dem Pſeudonym „Kent" in der Zeitſchrift „Nation" einen Artikel, der dem Preisrichter im allgemeinen zuſtimmte, mit den Worten:

„Dramen von weiter reichender litterariſcher Bedeutung hat in neueſter Zeit bei uns nur der junge Herr Gerhart Hauptmann geſchrieben, aber der war wohl nicht hoffähig, ſo wenig Anſtoß der Räuberdichter auch an ſeinen inzwiſchen überwundenen Brutalitäten genommen hätte."

Zu den wenigen Ausnahmen, die noch immer die naturaliſtiſche Richtung ſcharf verurteilten, gehörte z. B. die „Dresdener Zeitung"; ſie bezog ſich dabei auf ein Gedicht, das unlängſt die „Fliegenden Blätter" gebracht hatten:

„Aus einem Schauſpielhaus heraus
kopfſchüttelnd ging ein Mann nach Haus.
Und wie er grübelnd die Straße zieht,
an einem Kehrichthaufen er ſieht
ein hohes Weib in Lumpen gehüllt,
das mit einer Harke im Boden wüh'lt.
Noch iſt am verwitterten Antlitz traun
der einſtigen Schönheit Spur zu ſchaun.

Verwundert tritt der Mann herbei,
zu fragen, wer wohl die Alte sei.
„Ich bin," spricht diese, „die Poesie!
So elend, wie jetzt, erging mir's noch nie.
Einst hab' ich besel'gend, von allen verehrt,
unsterbliche Schönheit die Menschen gelehrt.
Nun grab ich in Lumpen — es ist ein Graus —
aus Kehricht poetische Schätze heraus." — —

Aber auch dieses Gedicht war ja kein hoffnungsfreudiges Kampflied mehr, sondern nur noch ein wehmütiges Anerkennen des Sieges der Naturalisten. Ja, sie hatten gesiegt auf der ganzen Linie. Und da ihnen dabei die theoretische Bearbeitung der Massen so viel genützt hatte, so war es kein Wunder, daß einer der Jüngsten unter den Jüngsten, Curt Grottewitz (geb. 22. Februar 1866 in Grottewitz) allen Ernstes im „Magazin für Litteratur" eine „Enquête über die Zukunft der deutschen Litteratur" anstellte. Er schickte nämlich an alle erdenklichen ihm den Namen nach bekannten Schriftsteller einen Fragebogen, auf dem er erstens ihre Meinung über die Zukunft der deutschen Litteratur im allgemeinen forderte und ihnen zweitens folgende fünf Unterfragen vorlegte:

1. „Glauben Sie, daß der Einfluß Zolas, Ibsens, Tolstojs auf unsere Litteratur förderlich ist? — 2. Meinen Sie, daß der radikale Naturalismus Gerhart Hauptmanns und Holz-Schlafs von Dauer sein wird? — 3. Welche ist ihre Meinung über Sudermann? — 4. Meinen Sie, daß eine besondere Dichtungsgattung (Epos, Roman u. s. w.) in Zukunft die herrschende sein wird? — 5. Gehen wir einer Blüte oder einem Verfall der deutschen Litteratur entgegen?" —

In der That nahmen sich nicht weniger als vierundsiebzig Dichter und Schriftsteller — darunter die klangvollsten Namen — wirklich Zeit und Mühe, kürzere oder längere Erwiderungen zu schicken, wobei sie jedoch meist auf die Unterfragen nicht näher eingingen. Die eingetroffenen Antworten aber wurden von Curt Grottewitz im „Magazin" veröffentlicht, dann aber sorgfältig gesammelt und nach echter Pedanten-Weise in eine Art von Linnéischem System gebracht. Da wurden erst die drei großen Hauptgruppen geschaffen: die Alten, die Mittelpartei und die Jungen. Diese dritte Hauptklasse wurde dann sorgfältigst wieder gegliedert in folgende Unterordnungen: 1. „Die Vorposten", 2. „Die genäßigten Realisten", 3. „Die Naturalisten", 4. „Die Impressionisten", 5. „Symbolisten und neue Romantiker", 6. „Sozial-Psychologen", 7. „Nietzscheaner und Neu-Idealisten." — Nach dem so jedes Dichterpflänzchen fein säuberlich mit seinem schulmeisterlichen Etikett versehen und auf das Löschpapier der Langenweile aufgeklebt worden war, wurde das ganze ordentlich durchgetrocknete Poeten-Herbarium als Buch herausgegeben (Berlin 1892) und in der Vorrede von dieser Enquête geweissagt, „sie bringt wirkliche Resultate — Resultate, wie sie — in größerem Maßstabe natürlich — etwa die internationale Münchener Ausstellung von 1888 oder die letzte Berliner für die bildende Kunst gebracht hat".

Wer nun aber das weisheitsvolle Büchelchen offenbarungshungrig aufschlug, der fand, daß die klügsten unter den Beantwortern auf die Hauptfrage geantwortet hatten, daß man sie eben nicht beantworten könne. Da begann z. B. Paul Heyse mit den Worten: „Zu meinem Bedauern muß ich Ihnen die Antwort auf Ihre Umfrage schuldig bleiben." — Da schrieb Rudolf Baumbach: „Wie lebt das deutsche Schrifttum fort? Der Weise schweigt, der Augur hat das Wort." — Da äußerte Hans Hoffmann: „Ihre wiederholte Anfrage ehrt mich, doch gestehe ich, daß ich mich der Ehre nicht gewachsen fühle."

Da meinte Julius Stinde: „Was die Zukunft der deutschen Litteratur sein wird, weiß ich wirklich nicht, und wenn Sie mich totprügeln." — Da schrieb Frau E. Bely: „Die Hauptfrage läßt sich meiner Meinung nach überhaupt nicht beantworten." — Da sagte Victor Blüthgen: „Dichter sollen zwar Propheten sein — allein was mich betrifft, so habe ich keine Ahnung, was aus der deutschen Litteratur werden soll." — Da traf Ernst von Wildenbruch den Nagel auf den Kopf mit der Aeußerung: „Keine Schule", keine „Anhängerschaft", keine „Partei", keine „Clique" oder „Klaque" wird der Litteratur jemals einen Schritt vorwärts helfen, sondern nur die eine, in sich beruhende, aus sich herausgehende schaffenskräftige geniale Persönlichkeit. Ob dieser Eine in der deutschen Litteratur aufstehen wird — wer kann das sagen? Wann er aufstehen wird? Wer kann darüber prophezeien? Vieles kann man, im Wege richtiger Kombination, vorher bestimmen und berechnen, aber das eine nicht: ob und wann man etwas geschenkt bekommen wird — und das Genie ist ein Geschenk, das der Menschheit gebracht wird — von wem — ?" —

Jedoch nicht von allen vierundsiebzig Einsendern können hier die Antworten wiederholt werden. Es waren genug darunter, die sich ihre oft geistreichen Köpfe seitenlang darüber zerbrachen, das unlösbare Rätsel zu lösen. Genug, daß auch die Jüngsten keineswegs schnell bei der Hand waren, ihren Altersgenossen Lorbeerkränze aufs Haupt zu setzen. Tovote wollte nicht einmal den „Kollegen Crampton" anerkennen: „Das kann die Zukunft vom Drama auch nicht sein!" Bierbaum wollte gleichfalls keine modernen Dramatiker ganz gelten lassen:

„Mich dünkt, es wird einer kommen müssen und auch kommen, der die souveräne Handhabung der naturalistischen Technik mit freischöpferischer Phantasie und mit Leidenschaft verbindet. Hauptmann, Holz, Schlaf, Halbe plus Lilieneron etwa, — haben wir den, so dürfen wir fürs Drama rufen: habemus papam!"

Was das wohl für ein Ragout geben würde! — Und Hermann Bahr endlich antwortet aus seiner Heimatstadt Linz a. d. Donau:

„Was Ihre Enquête betrifft, so antworte ich auf Ihre Frage: „Was hat die deutsche Litteratur für eine Zukunft?" kurz und deutlich: „Gar keine." —

Von Interesse seien uns noch die Antworten der Matadoren der Revolution. Hermann Sudermann gehörte zu den Klugen. Er schrieb: „Das Einzige, was ich von meinem Standpunkte aus hiezu zu sagen wüßte, wäre: „Bilde, Künstler, rede nicht!" Hauptmann aber zeichnete folgendes Schema:

Himmel,	Erde,
Ideal,	Leben,
Metaphyſik,	Phyſik,
Abkehr,	Einkehr,
Prophetie,	Dichtung:

zwei Lager;
wird das eine fett, wird das andere mager. —

Ein Blick auf dies Schema zeigt uns, daß Hauptmann ſich nicht damit begnügte, von ſeinen Zeitgenoſſen als bedeutender Dichter anerkannt zu werden — nein, in ſeiner Einſeitigkeit wollte er keine andern Götter dulden neben ſich und ſeiner Richtung. Dante iſt ohne den Himmel, Schiller ohne das Ideal nicht denkbar. Mit keckem Finger weiſt ſie beide der Hauptmann der litterariſchen Revolution aus dem „Lager der Dichtung". Wenn aber die Sieger anfangen, übermütig ſich ſelbſt zum Maßſtabe der Beurteilung aller anderen zu machen, ſo beginnt ihr Thron zu wanken. Und ſo war auch die Alleinherrſchaft des Naturalismus in dem Augenblicke, wo er ganz unbeſtritten das Zepter zu führen ſchien, — plötzlich und mit einem Schlage zu Ende.

Sechstes Buch.

Der Sturz des Naturalismus und das Wiedererwachen von Klang- und Schönheitssehnsucht.

Erstes Kapitel.

Der plötzliche Sieg der Romantik im Drama.

Selten war so lange vorher von einem Stücke gesprochen worden als von der neuesten Arbeit Wildenbruchs, von der man sich zugeflüstert hatte, daß es ein Bühnenmärchen von symbolischem Inhalte sei.

Es war eine vornehme „Premièrenversammlung", die in der ersten Hälfte des Februar 1892 sich im Königlichen Opernhause einfand. Kaiser und Kaiserin mit glänzendem Gefolge erschienen in der mittleren Hofloge. Es war als sollte eine offizielle Schlacht geschlagen werden gegen die Weltanschauung des Pessimismus und zu gunsten des „heiligen Lachens". — Im Wolkenhimmel zeigte sich die große Apotheke, und damit begann die symbolische Handlung des allegorischen Schauspiels.

Ja, so vollständig allegorisch war dieser Märchenschwank gebaut, daß es selbst einem Eingeweihten schwierig war, in diesem Gewirr von Abstraktionen sich auch nur notdürftig zurechtzufinden. Daß man unter dem großen Prinzipal der Apotheke ein Bild des großen Weltleiters zu verstehen habe, das läßt sich freilich leicht deuten; ebenso auch, daß unter den fleißigen Heinzelmännchen die Klasse der Arbeiter zu verstehen ist. Der gute Provisor Optimus weiß mit seiner blondlockigen Freundlichkeit unter allen die Harmonie zu erhalten, so lange, bis sein finsteres Widerspiel, der kohlpechrabenschwarze Pessimus, uns erscheint. Man fühlt sich hier deutlich erinnert an das allerdings weit bedeutungsvollere Erscheinen des Mephistopheles im Prolog im Himmel zu Goethes Faust. Anders aber wird die Sache, wie die Wahrheit erscheint und gute Botschaft aus der Stadt Terra (die Erde) bringt, deren Bürgermeister Animus (der Geist) soeben sein Hochzeitsfest

mit der Schönheit feiert. Der große Prinzipal ſendet dazu ein Hochzeitsgeſchenk: den jungen freundlichen Knaben Lachegott, der von dem Storche Adebar auf dem Rücken heruntergetragen wird zur Stadt Terra. Auch der große Prinzipal verreiſt, um ſich anderen Welten zuzuwenden, und dieſen Augenblick benutzt der böſe Peſſimus, um mit der Lüge und der Häßlichkeit zuſammen einen furchtbaren Gifttrank zu brauen. Unter den ſcheußlichſten Beſtandteilen dieſes Trunkes iſt der ſcheußlichſte, von dem ſich ſelbſt Peſſimus voll Entſetzen wegkrümmt — die Feder eines Rezenſenten, der an Herzenskälte geſtorben iſt. Mit dieſem ſchauderhaften Trank vergiftet Peſſimus zunächſt alle Schätze der großen Apotheke, deren Schlüſſel er dem gleichfalls vergifteten Optimus geſtohlen hat. So werden nun zunächſt die Boten, die Animus aus Terra geſendet hat, durch die verdorbenen Mixturen der Apotheke, von denen ſie naſchen, in wüſte Zänker verwandelt. Dann zieht Peſſimus ſelber in Terra ein und verdirbt mit ſeinem Zaubertrank ſämtliche Gäſte auf der Kindtaufe des Animus. Dann ergreift er ſelbſt die Zügel der Regierung, verbannt die Wahrheit und die Schönheit und verlobt ſich ſelbſt mit der Häßlichkeit.

So weit — alſo etwa bis zur Mitte des fünften Bildes — iſt die Allegorie zwar nicht ſonderlich tief, aber durchſichtig und leicht zu verſtehen. Es wird hier die Weltanſchauung des Peſſimismus als die Wurzel all des Uebels aufgefaßt, das die Menſchen aus dem Zuſtand glücklicher Naivetät unfreundlich aufrüttelt und ihnen den Glauben an das Gute und die Freude am Schönen nimmt. Von nun an aber verwirrt ſich die Allegorie derartig, daß es beim beſten Willen nicht mehr möglich iſt, die Abſichten des Dichters zu erraten. Das erſte Verblüffende iſt, daß Peſſimus ſich plötzlich in die Schönheit verliebt. Durch die „Nacht" vor ſeinen Nachſtellungen behütet, flüchtet dieſe ſich in eine Höhle mit ihrem Knäblein Lachegott und trifft dort den aus ſeiner Betäubung wieder erwachten Optimus. Und nun kommt das zweite noch weit verblüffendere: die beiden Vertreter des Guten erringen jetzt den Sieg durch Lug und Trug. Lachegott ſtiehlt vom Halſe des Peſſimus deſſen Prinzipienkette. Was kann darin für ein Sinn liegen, daß die Prinzipien der peſſimiſtiſchen Weltanſchauung von der lachenden, reinen, naiven Kinderfreude — hinterliſtig geſtohlen werden? Noch unverſtändlicher wird die Sache dadurch, daß der gute Optimus mit dieſer entwendeten Prinzipienkette unter dem Volke erſcheint und ſie als Indizienbeweis dafür braucht, daß Peſſimus um die Schönheit gebuhlt hat. Die Menſchen empören ſich darüber ſo ſehr, daß ſie den Peſſimus töten wollen, aber Lachegott rettet ihm das Leben. Peſſimus wird jetzt nur für ewige Zeiten in eine große Flaſche geſperrt, Optimus muß die Schlüſſel der Apotheke an die Wahrheit abgeben, die Schönheit zieht wieder ein auf Erden, der große Prinzipal ſteigt vom Himmel hernieder, und die Menſchen jubeln ihm entgegen.

Das Publikum im Theater jubelte aber nicht. Es war vielmehr arg enttäuſcht. Ein ſonniges Stück voll herrlichen Frohſinns und göttlichen Glückbewußtſeins hatte es erwartet bei dem Titel „Das heilige Lachen". Und nun hatte es nichts geſehen als eine unverſtändliche Allegorie, die trotz der prächtigen Umrahmung faſt eben ſo viel Peinliches, Häßliches und Widerwärtiges gezeigt hatte, wie die

allernaturaliſtiſchſten Stücke. Die freundlichen Figuren des Optimus und des Lachegott waren ja nur ſelten auf der Szene erſchienen, aber faſt immerwährend herrſchte auf der Bühne der kohlſchwarze Peſſimus mit ſeiner Teufelsfratze und ſeinem greulichen Gefolge von Häßlichkeit und Lüge. Die Szenen, wo der Trank gebraut wurde, die Raufereien unter den Boten des Animus und das geſtörte Kindtauffeſt wirkten ſo abſtoßend, wie nur möglich. Und wenn nun wenigſtens zum Schluß irgend eine ſieghafte Lichtgeſtalt all dies finſtere Nachtgewürm überſtrahlt hätte! Aber ſtatt deſſen dieſe ſonderbare Art, wie der göttliche Sendbote Lachegott durch kleinliche Liſt den plumpen Finſterling übertölpeln muß. Nein, das war kein heiliges Lachen, und wenn nicht die geniale Paula Conrad mit den Silbertönen ihres menſchlichen Lachens dieſe Szene belebt hätte, — es wäre wenig Erfreuliches an dem Abend geweſen, abgeſehen von der geradezu wunderbaren Ausſtattung. Der matte Beifall des Publikums erlahmte bald, und die Ablehnenden behielten die Oberhand. Daß dies trotz alles äußeren Glanzes geſchehen konnte, und daß die Vorſtellungen wegen allzuſchwachen Beſuchs bald ganz aufhören mußten, das nahm man irrtümlicherweiſe als ein Zeichen dafür, daß das Publikum keine Freude mehr am Schönen auf der Bühne habe. Aber ganz im Gegenteil! Hätte Wildenbruch ſtatt dieſer ausgeklügelten kühlen Allegorie mit ſeinem alten Dichterfeuer ein ſchwungvolles Drama geſchrieben — er hätte trotz alles herrſchenden Schulnaturalismus ſein Publikum begeiſtert. — Er hatte übrigens kurz zuvor einen ſeiner größten Bühnenerfolge mit dem dritten ſeiner Hohenzollerndramen, dem „Neuen

Ludwig Barnay

Herrn" errungen. War das zweite Stück des Cyklus „Der Generalfeldoberst" vom Kaiser verboten worden, so zeigte der Monarch dagegen das lebhafteste Interesse für dieses Schauspiel, das die Jugendzeit des großen Kurfürsten behandelt und Wirkungen von echt Wildenbruch'scher Bühnenkraft aufweist. Ein ganz zufälliges Zusammentreffen politischer Zeitereignisse mit diesem Drama Wildenbruchs ließ eine Zeit lang die irrige Meinung aufkommen, als habe der Dichter eine politische Tendenz in das Schauspiel hineinlegen wollen, während er nur den längst begonnenen Hohenzollern-Cyklus fortsetzen wollte.

Denn daß auch allen Schulmeinungen zum Trotz ein historisches Drama im alten freien Kunst-Stil mitten in jener Zeit des sozialen Naturalismus sein Publikum fand, das erfuhr auch ich kurze Zeit darauf mit meinem Erstlingsdrama „Die Königsbrüder". Unfähig, meine eigenen künstlerischen Ueberzeugungen der herrschenden Mode zum Opfer zu bringen, und nicht gewillt, auf meine eigene Individualität zu gunsten der Nachahmung einer fremden Eigenart zu verzichten, hatte ich nach meiner Art geschrieben, und mein Drama, das Barnay bei Begründung seines Theaters angenommen hatte, lag nun bereits drei Jahre in seinem Büreau, und mitten in den Höhepunkt des Naturalismus platzte es hinein (5. März 1892). Es machte mir in den nächsten Tagen Vergnügen, zu lesen, wie die berufsmäßigen Kritiker der Schule erstaunten, daß ein Erfolg eines solchen Dramas denkbar sei. Da schrieb Otto Neumann-Hofer im Berliner Tageblatt (7. März 1892 Nr. 121):

„Noch einmal sei es konstatiert: das historische Versdrama eines Anfängers fand am Sonnabend Abend im „Berliner Theater" eine herzliche Aufnahme. Das war nicht etwa nur die hilfreiche Handleistung der wohlgefälligen Schar, die in diesem gut regierten Theater Gerechten und Ungerechten beispringt .... nein, das war das Publikum, das ganze Publikum! .... Seltsam, sehr seltsam! Das ist dasselbe Publikum, das geholfen hat, den Sieg des Wirklichkeitsdramas herbeizuführen, dasselbe Publikum, das sich selbst als ganz besonders modern, ganz besonders hauptstädtisch schätzt!" — Fritz Mauthner aber gestand im „Magazin" zu*): „Darin hat das Publikum einmal recht, daß es sich keiner Schule unterwerfen will, sondern das Gute nimmt, wo es das Gute zu finden glaubt. Das ist ja die einzige Aehnlichkeit zwischen dem Publikum und Molière." —

Das historische Drama ist eben jeder Zeit recht, wenn es ein allgemein menschliches Problem behandelt, gerade weil es nicht in der verengenden Dunstatmosphäre der Gegenwart spielt, wo man das Alltägliche nicht vom Bedeutenden zu unterscheiden vermag, — sondern in der großen befreienden Perspektive der Vergangenheit, wo die Umrisse sich scharf voneinander abheben und alles in der hellen Beleuchtung des Typischen erscheint. Der Streit Ottos des Großen mit seinem Bruder Heinrich war mir keine trockene geschichtliche Thatsache, und an ihrer quellenmäßigen Erforschung lag mir sehr wenig. Sie war mir vielmehr bedeutungsvoll als die typische Wiederspiegelung zweier Brüder: Dem einen haben die

*) 61. Jahrg. Nr. 11, 12. III. 1892 Seite 175.

guten Genien alles in die Wiege gelegt, was Körper und Geist des Menschen schmücken kann, und haben es ihm mit dem hohen Sehnen gepaart, der Ersten und Edelsten einer zu werden. Aber sie haben ihm Eins versagt, was in der rauhen, irdischen Welt allein zum wirklichen Einfluß führt: den klaren nüchternen Blick und die kalte Thatkraft. Und darum ist ihm bei allem Zauber seines Wesens Eins versagt, was doch dem Jüngling einzig die Krone für sein Streben zu sein scheint: der Erfolg. Ihm gegenüber steht der ältere Bruder da, wortarm und unkünstlerisch, aber klar, unbeugsam und zum Herrscher geboren. Er ist dazu fähig, das zu schaffen, was jener sich erträumt. Und den endlichen Ausgleich dieser beiden entgegengesetzten Naturen künstlerisch zu zeigen, war die Aufgabe dieses Schauspiels. Nun zum mindesten war dies Drama eine Schwalbe, die den Sommer der Befreiung vom Naturalismus verkündete.

Nach der Sommerpause traten nun aber im selben Jahre gleichzeitig zwei Dramen ans Tageslicht, die mit einem Schlage einen Umschwung zur Romantik brachten. Mit großer Spannung war das Premièrenpublikum ins „Deutsche Theater" geeilt, um das neueste Schauspiel von Ludwig Fulda „Der Talisman" zu sehen. Kündigte doch der Titel schon an, daß der vielgewandte Autor wieder einmal eine Wandlung durchgemacht hatte. Ein Märchenschauspiel! Sollte man es für möglich halten! Das Märchen war doch verpönt und verboten. Es war ja „Lüge". Es sollte ja nicht einmal mehr den Kindern aufgetischt werden. Und hier saß nun das ganze Theater voller Erwachsenen, die sich mit geradezu jauchzender Begeisterung ein Märchen vorspielen ließen. Ein altes Märchen! Ein uraltes Märchen! Bekanntlich sind die Märchenstoffe alle uralt und stammen meist aus dem alten Indien. Aber so weit die Spuren von Fuldas Märchenstoff zurückzuverfolgen, kann für uns hier kein Interesse haben. Die Form, in der die neue Welt den Stoff von Fuldas „Talisman" am genauesten kannte, war sicherlich des großen Dänen Andersen meisterliches Märchen „Des Kaisers neue Kleider". In wie manchen Aeußerlichkeiten Fulda auch vom Gange der Handlung dieses Märchens abgewichen sein mag — der Grundzug ist derselbe: ein Kaiser läßt sich in seinem Cäsarenwahn einreden, es gäbe für ihn ein unsichtbares Gewand — unsichtbar wenigstens für jeden, der nicht reinen Herzens sei. Und da niemand für einen solchen gelten will, so behauptet jeder, daß er das Kleid sehen könne. Daß aber Fulda diese Idee nicht ersonnen, sondern schon vorgefunden hat, dafür trifft ihn gewiß kein Vorwurf. Er könnte sich dafür zur Entschuldigung auf das Beispiel des Größten aller Großen berufen — auf Shakespeare — der nie seine Stoffe selbst erfand. Soweit Fulda hinter diesem großen Vorbilde auch zurückstehen mag, — auch ihm war es diesmal wieder gelungen, sorgfältig und lückenlos den gegebenen Stoff auszugestalten. Da fehlt keine Figur, die typisch sein kann fürs Ganze. Groß steht der junge König im ersten Akte da in seinem Cäsarenwahn, der alles besser zu wissen glaubt, als der beschränkte Unterthan. Aus armseliger Hütte nimmt er einen heraus, um ihn in die Kleider des Hofs zu stecken — von seines Thrones Stufen verjagt er einen anderen, der ihm zu ehrlich ist. Und schließlich übernimmt der Tausend-

künſtler Omar es, dem verblendeten Herrſcher durch Liſt die Augen zu öffnen. Er verſpricht ihm als zauberhaften Talisman das Gewand, das kein Lügner zu ſehen vermag, und zeigt dann ihm und dem Hofe nach ſcheinbar emſiger Arbeit einen Kleiderſtänder, auf dem — nichts hängt. Der König, der nicht als Lügner erſcheinen will, muß, ſowie ſein ganzer Hof, zum Lügner werden: alle behaupten das Gewand zu ſehen. Und der König trägt die Lüge hinaus auf die Straße, wo ſich Volk an allen Ecken drängt, um des Königs neues herrliches Kleid zu bewundern, das in Wahrheit niemand ſieht. Nur ein unſchuldiges kleines Mädchen vermag nicht zu lügen und ſpricht die allverſchwiegene Wahrheit aus: Der König hat nichts an! — Wie ein Funke ins Pulverfaß fliegt das zündende Wort in die heuchelnde Menge; plötzlich weiß jeder, daß der König im Hemd daſteht. Nur dieſer ſelbſt will es nicht zugeben — und doch friert ihn ſchon ſo, daß er nach einem Mantel verlangt: „Mich friert in meiner einſamen Größe.“ Was hilft es ihm nun, daß er im letzten Akte gegen die „Staatsverbrecher“ mit Schwert und Beil wüten will — vor der ſiegenden Macht der Wahrheit muß er ſich dennoch beugen: er hat erfahren, daß er nicht heller ſieht, als alle andern, und er beſchließt auf Omars Eingebung von nun an ſein Volk zu Rate zu ziehen vor ſeinen Entſchlüſſen.

Emmerich von Bukovics

Gewiß iſt es keine abgrundtiefe Weisheit, die dieſes Märchen offenbart, — gewiß ſind auch keine beſonders eigenartige Charaktere darin. Es ſind alles bekannte Typen, auch der vielbelachte Habakuk: der arme Bürgersmann, dem das feine Leben bei Hofe mit ſeinem engbegrenzten Zeremoniell und ſeinen anſtrengenden Vergnügungen nur als eine gräßliche Qual erſcheint. Aber gleichviel: alle dieſe Typen — beſonders auch derjenige der unſchuldsvoll kleinen mutigen Rita — ſind hier mit köſtlicher Friſche wieder neu geworden. Und über dem Ganzen ſpielt vor allem der Zauber einer wunderbar anmutigen Verſsprache. Die ganze graziöſe Schlagfertigkeit von Fuldas früheren Epigrammen iſt hier wieder aufgelebt. Er hatte ſich ſelber wiedergefunden.

Der ſtürmiſche Jubel, mit dem man in Berlin das Märchenſchauſpiel begrüßte, bewies ſo recht, wie man ſich in den weiteſten Kreiſen des Volkes aus dem ewigen Grau in Grau der naturaliſtiſchen Trockenheit längſt herausſehnte. Und nun geſchah, was ſo oft geſchieht: das Glück der Erlöſung aus dieſem Banne kam gleich in zwiefacher Geſtalt. Im Königlichen Schauſpielhauſe erſtand

ebenfalls ein Märchenspiel. Sonderbarerweise hatte der alte, achtundsechzigjährige Possendichter Emil Pohl (geb. 7. Juni 1824 in Königsberg i./Pr.) ein altes indisches Drama bearbeitet und zur Aufführung gebracht. Es war die „Mritschhakatikâ", die seit alten Zeiten dem indischen Könige Çûdraka zugeschrieben wird. Aus dem zehnaktigen Stück hatte Pohl ein fünfaktiges gemacht, das nur die Leidensgeschichte der edlen Bajadere „Vasantasena", ihres scheinbaren Mörders, des Prinzen, und des unschuldig verklagten Cârudatta behandelt. Grade im Gegensatz zum früheren brutalen Naturalismus wirkte die Szene, wo ein buddhistischer Bettelmönch Vasantasenas leises Stöhnen bemerkt und sie befreit: Da er als Buddah-Büßer ein weibliches Wesen auch nicht einmal bei der Hand fassen darf, so reicht er ihr den Zweig eines blühenden Strauches, um sie daran zu geleiten. Gerade die hohe poetische Keuschheit dieser Szene rief stürmischen Beifallsjubel beim Theaterpublikum hervor, das in den vorangegangenen Jahren durch die vielen Kraßheiten und Nuditäten auf der Bühne bis zum Ekel übersättigt worden war. Der einfache, hoheitsvolle Charakter des mutvoll edlen Dulders Cârudatta wirkte ebenso wohlthuend wie der versöhnliche Schluß, wo die lebend wieder erscheinende Vasantasena dem fälschlich Angeklagten die Freiheit und dem prinzlichen Wüstling die Entlarvung bringt, bis sie selbst vom König mit heiligem Schleier aus der Kaste der Bajaderen erhoben und zum ehrlichen Weibe geweiht wird. Daß dieses alte indische Dirnenmärchen so ganz in jedem Zuge das Gegenteil der modernen Dirnenstücke war, das gerade derhalf diesem Schauspiel zu weit über hundert Aufführungen. Seine langsam feierlichen Verse erklangen ebenso lange, wie die des leicht hüpfenden „Talisman". Das Königliche Schauspielhaus war seit den Tagen der „Quitzows" wieder in den Wettkampf der bedeutenden Bühnen eingetreten, und nun wollte es weit seine Pforten der modernen Dichtung öffnen. Schon hörte man von einem biblischen Schauspiel, das Hermann Sudermann hierfür bearbeite, und im nächsten Winter schon (1893) erschien dort auch von Hauptmann eine Traumdichtung „Hannele" in zwei Teilen. Hauptmann hat hier die Frage, die ihn so lange gequält hatte, ganz von der naiven Seite aus erfaßt. Hatte er in seinem sozialen Jugenddrama eine leidende Jungfrau in den Mittelpunkt des Interesses gestellt — die in Wohlhabenheit arme, aus ihrer geistigen Dürre sich herausschnende Helene, so greift er nun als Vertreterin des Armutjammers ein ungelehrtes, armes, verängstigtes, träumendes, sterbendes Kind heraus. Die ersten Auftritte führen uns lebendig in ein schäbiges, armseliges Armenhaus der schlesischen Berge ein. Mit derselben Deutlichkeit und Lebenswahrheit wie in den „Webern" sind die volkstümlichen Charaktere entworfen. Die Frauen und Männer, die hier ihre Bettelsäcke hereinschleppen und sich die armseligen Schätze ihrer Raub- oder Bettelgänge gegenseitig beneiden, stehlen oder schenken, sind dazu geeignet, daß uns „der Menschheit ganzer Jammer anfasse". Mitten in diese Treibereien der Ausgestoßenen in ihrem traurigen Heim tritt der Lehrer Gottwald herein, der schöne milde Mann der Nächstenliebe, ein armes, nasses, todkrankes Kind auf dem Arm tragend, das „Hannele", das eben in rasender Angst vor seinem Stiefvater in den Teich gesprungen ist, an der Stelle, wo er niemals zufriert. Ein braver,

barmherziger Waldarbeiter hat es herausgezogen; der Lehrer trägt es ins Armenhaus; der Amtsvorsteher, schneidig und büreaukratisch in seinem Auftreten, kommt herzu und versucht vergebens, es auszufragen. Wie er geht, murmelt man, er sei eigentlich des Kindes Vater. Er geht, um den Stiefvater verhaften zu lassen und um den Arzt zu senden. Der Arzt trifft seine Anordnungen und schickt seine Medikamente, die Diakonissin des Ortes erscheint und beginnt ihre sanftmütig geduldige Pflegearbeit. Hannele hat in wenigen Worten verraten, daß sie ihren Stiefvater maßlos fürchtet und ihn aus lauter Angst nicht einmal anzuklagen wagt; daß sie den guten Lehrer Gottwald abgöttisch verehrt, daß sie sich die frommen Lehren seines Unterrichts tief in ihr Herzchen eingeprägt hat, und daß sie sich sehnlichst wünscht, zu sterben und in den Himmel zu kommen, an den sie so heilig glaubt. Wie sie einschläft, erscheint ihr erst der Vater, vor dem sie in sinnloser Angst aus dem Bette entfliehen will, weil er sie an die Arbeit treibt. Dann, wie die Pflegerin sie mühsam wieder ins Bett gebracht hat, da erscheint ihr die gute Mutter, abgezehrt und geisterhaft, die lange verstorbene, heißgeliebte, und bringt ihr hoffnungsvolle Kunde aus dem Himmelreich. Hannele wird ärgerlich, daß die Pflegerin dies alles für Träume des fieberuden Mädchens hält, und schließlich geht diese auf die Traumwahrheiten ein und giebt vor, das Himmelsschlüsselchen in Hanneles Hand zu sehen, obwohl dies in Wahrheit nur in der Phantasie des armen Kindes existiert, das darin ein zurückgebliebenes Pfand der wieder entschwundenen Mutter sieht. Endlich träumt sich das Kind ganz in den Schlaf hinüber, und nun erscheinen ihm drei schöne Lichtengel. Diese beklagen sie, daß für sie die Flur keine Früchte und der Weinstock keine Reben getragen und das Leben keine Freuden gehabt hat, und verkünden ihr die Erlösung im Himmel. Unter ihrem Gesange senkt sich stimmungsvoll der Vorhang und schließt den ersten Teil.

Er ist in seiner Art vollendet, ein kleines, herzbewegendes Stück. Aber der zweite Akt weiß weder die Idee noch die Handlung weiter zu führen. Hier träumt das Kind, daß ihr der Todesengel zu sterben befiehlt. Schön gekleidet legt sie sich willig auf ihr Sterbelager. Bei der Annäherung des Todes träumt sie, die Diakonissin lege ihre heilige Hand schützend auf ihr Herz. So bleibt ihre Seele gerettet. Nun träumt sie sich tot. Der Lehrer Gottwald kommt mit seinen Schulkindern und zeigt sie diesen als ein heiliges Kind. Sie träumt, daß ihre Kameraden und Kameradinnen sie um Verzeihung bitten, weil sie das Hannele immer als die Lumpenprinzessin verspottet haben. Sie träumt, daß Lieder für ihr Begräbnis von der Jugend einstudiert werden und daß endlich der Lehrer einsam vor ihrem Lager niederkniet, um ihr seine immerewige Liebe noch im Tode zu bekennen. Dann erscheinen ihr neue Bilder. Die Einwohner des Ortes kommen, um sie in ihrer schönen Todeskleidung zu bewundern. Man munkelt davon, daß sie eine Heilige sei. Das wird zur Gewißheit, als schöne Jünglinge Schneewittchens gläsernen Sarg bringen, um Hannele dahinein zu betten. Nur der immer betrunkene Vater wagt noch, sie zu lästern. Da zeigt sich der Himmelsschlüssel wirklich in der Hand des toten Hannele und verbreitet strahlende Helle. „Ein

Wunder!" ruft die Menge, und der Vater rennt zitternd davon, um ſich zu erhängen. Vorher hat ihm, demutsvoll gütig, Jeſus ſelbſt ins Gewiſſen geredet; denn der Heiland iſt erſchienen in der Geſtalt des Lehrers Gottwald — ſo träumt Hannele. Er hat das Wunder gewirkt, er läßt jetzt die Tote auferſtehen. Schreiend läuft die Menge davon. Jeſus aber ruft ſeine Engelſcharen, preiſt in nicht endenwollendem Farbenglanz die Wonne des Paradieſes, und mit wohlig weichem „Eya Popeya" geleiten die Engel das auferſtandene Hannele in den Himmel. Da verſchwindet aller Glanz, die Bühne wird leer, nur der Arzt und die Diakoniſſin ſtehen am Bett des armen Hannele und konſtatieren den Tod. Mitten in die Proſa zurückgeriſſen, ſehen wir Troſt und Seligkeit in das Nirgendwo des Traumlandes entſchwinden.

So hat der zweite Teil uns nicht in eine neue Stimmung zu führen vermocht. Die hochgeſpannten Erwartungen, die der erſte Teil erregte, blieben ungeſtillt. Das Ganze iſt nichts als ein Fiebertraum — ohne höheres Intereſſe.

Zu der Aufführung aber war aus Paris Herr Antoine herübergekommen, eigentlich ein Gas-Ingenieur, der im Jahre 1887 in Paris das „Théâtre libre" begründet hatte, das ſpäter in Deutſchland zum Vorbild der „Freien Bühne" geworden war. Natürlich hatte er die deutſchen Nachahmungen ſeiner franzöſiſchen Schöpfung mit reger Anteilnahme verfolgt. Als ein eifriger Anhänger des Naturalismus hatte er ſich früh für Gerhart Hauptmann erwärmt und gewiſſermaßen das Ideal ſeiner Kunſtanſchauungen in Hauptmanns „Webern" verkörpert geſehen. Dies Stück war ja gleich bei ſeinem Erſcheinen in Deutſchland für die öffentliche

André Antoine

Aufführung verboten worden, was natürlich — wie es in solchem Falle immer zu ergehen pflegt — dem Drama nur zu einer ungeheuren Reklame gedient hatte. Die naturalistischen Heerführer hatten dafür gesorgt, die Umstände glücklich auszunutzen. In der „Freien Bühne" und der „Freien Volksbühne" wurde das Stück aufgeführt, im großen Saale der altehrwürdigen Singakademie wurde es von Schauspielern und Schauspielerinnen allerersten Ranges öffentlich vorgelesen. Es fanden sich Rezitatoren, die damit von Stadt zu Stadt reisten. Das verbotene Drama eroberte sich die Vortragssäle. Wenn die Urheber des ungeschickten Verbots etwa die Absicht gehabt hätten, ganz Deutschland in fieberhafte Spannung für dies Stück zu versetzen und der Buchausgabe einen Massenabsatz zu verschaffen, so hätten sie diesen Zweck wirklich nicht besser erreichen können, als durch diese lächerliche Maßregel. Reiche Leute, die fünf Mark für einen Parkettplatz im „Deutschen Theater" zahlen konnten, durften das „aufrührerische" Stück nicht sehen — die sozialistischen Arbeiter aber genossen es für fünfzig Pfennig. Lesen konnte es jeder in der Leihbibliothek. Das Unsinnige dieser ganzen Verhältnisse wurde denn auch vom Gerichtshofe erkannt, bei dem Rechtsanwalt Grelling die Freigabe des Stückes zur Aufführung erkämpfte. Direktor L'Arronge verzichtete aber freiwillig auf die Aufführung, denn er war direktionsmüde und hatte sein „Deutsches Theater" schon für das nächste Jahr an den Naturalisten Dr. Otto Brahm verpachtet. Diesem überließ er nun auch die „Weber". Herr Antoine aber erwarb das Stück für Paris und zwar für sein Théâtre libre. Das war nun fast ein politisches Ereignis von internationaler Bedeutung. Denn der Groll der Franzosen gegen das siegreiche Deutschland war seit 1870 kaum geringer geworden und hatte sich lächerlicherweise auch auf die Kunst erstreckt. Nun ward Hauptmann der erste deutsche Autor, der in Paris aufgeführt wurde. Auch hier war die Spannung auf den Siedegrad gestiegen. Depeschen berichteten den deutschen Zeitungen von dem guten Gelingen der Generalprobe und dem großen Erfolge bei der Aufführung. Und als gar Emile Zola sich anerkennend aussprach und den jungen Poeten zu weiterem Schaffen ermutigte, da verstummte der Widerspruch bei den „tonangebenden" Kreisen in Deutschland, die den wirklichen Wert des Stückes nicht erkannt hatten, aber vor einem Lob aus Frankreich ehrerbietigst in die Knie sanken.

Und Herrn Antoine zu Ehren wurde natürlich ein Festmahl veranstaltet, und bei demselben hielt zu allgemeinem Erstaunen Friedrich Spielhagen die Weiherede, — derselbe Spielhagen, der unlängst in seinem „neuen Pharao" der jüngstdeutschen Richtung das Lebensrecht abgesprochen hatte. Vor Hauptmanns „Hannele" streckte er die Waffen.

Zweites Kapitel.

Die neuen Gegensätze und die neue Jugend auf dem Theater.

Wer aber geglaubt hatte, daß Hauptmann seine naturalistischen Grundsätze aufgegeben hätte, der hatte sich sehr geirrt. Hatte er doch gleichzeitig mit „Hannele"

wieder eine naturaliſtiſche Komödie veröffentlicht, die noch unter L'Arronge im „Deutſchen Theater" geſpielt wurde: „Der Biberpelz".

Hauptmann wollte hier die Zeit, die ſo dringend nach Linderung der ſozialen Notlage verlangte und ſo viel Intereſſe auf weit minder wichtige Fragen verwandte, darſtellen in den Verhältniſſen eines kleinen märkiſchen Ortes, ähnlich dem, den er ſelbſt ſo lange bewohnt hatte. Er verkörperte in einem Amtsvorſteher das Streber-tum und die damit verbundene Oberflächlichkeit eines gewiſſen Typus, der im Beamtenleben vorkommt. Sein Amtsvorſteher Wehrhahn iſt ein junger, ſchneidiger Beamter, der gern die allerhöchſte Aufmerkſamkeit auf ſich lenken, gern „Karrière" machen und emporſteigen möchte, und der darum ſein ganzes Augenmerk darauf lenkt, politiſch links ſtehende Perſönlichkeiten in ſeinem Amtsbezirk auszuſpüren und ihnen Fallen zu ſtellen. Dabei aber überſieht er ganz das diebiſche Treiben der Waſchfrau Wolf. Wohl erreicht der zweite Akt einen gewiſſen Höhepunkt der Satire, während die beiden folgenden Akte in der Idee nur eine Wiederholung der erſten Aufzüge bilden und daher die Wirkung wieder verderben. Und die Diebin ſelbſt iſt zu trivial, als daß ſie bei der immer gleichbleibenden Situation das Intereſſe fünf Akte lang wach halten könnte. — Aber der Naturalismus hatte in der „Komödie" ja noch einen eifrigen Verfechter, der allerdings auf der Bühne noch immer keine Erfolge erringen konnte. Das war Hartleben.

Er hatte diesmal ſeinen neueſten Komödienſtoff mitten aus der Zeitgeſchichte herausgegriffen. „Hanna Jagert" nennt er eine ſozialdemokratiſche Agitatorin, die von ihrem erſten männlichen Freund tief in die Dogmatik der Partei hineingeführt und vom zweiten aus dieſer Einſeitigkeit herausgeleitet wird zu den lichten Höhen einer freieren Weltbetrachtung. Aber ſtatt hierdurch ſittlich geläutert zu werden, wird ſie zur kraſſen Egoiſtin. Wie ihr erſter ſozialiſtiſcher Geliebter begnadigt aus dem Gefängniſſe kommt, giebt ſie ihm den Laufpaß; aber auch den zweiten Seelenerzieher, einen gebildeten Chemiker, entläßt ſie, nachdem ſie durch ſein Geld ſich ein eigenes Geſchäft hat gründen können, und heiratet dann einen unbedeutenden jungen Grafen. So verkündet alſo auch ſie, wie Angele, nur Hartlebens traurigen Grundſatz: „Verachtet das Weib!" — Aehnlich geht es in der „Erziehung zur Ehe" zu. Da iſt eine erziehungsfreudige Mutter die Hauptperſon. Sie meint, daß junge Leute austoben müſſen vor der Ehe, und ſie verlangt nicht, daß ihr Hermann ein Mönchsleben führe. Aber ſeine Streiche gehen ihr doch zu weit. Vor allen Dingen will ſie nicht, daß ihr Sohn ſich ſo weit in ein Verhältnis einläßt, wie mit ſeiner Meta. Deshalb giebt ſie ihm Geld und verlangt, daß er ſogleich damit das Verhältnis löſe. Gleichzeitig entläßt ſie ihr Dienſtmädchen, das der Sohn auch liebt, und ruft ſich telegraphiſch ihren Schwager Otto aus Dresden zu Hilfe: da doch ein Mann in ſolchen Dingen einem Jüngling gegenüber mehr Autorität habe als eine Frau. Alle ihre Befehle werden pünktlich ausgeführt. Der gute Onkel Otto iſt nämlich kreuzvergnügt, daß er auf die Weiſe einen Vorwand hat, wieder einmal ohne ſeine Frau nach Berlin kommen zu können. Er verſpricht ſeiner Schwägerin treue Hilfe und macht dann in ſeinem behaglichen Sächſiſch dem Hermann klar, daß ein wohlerzogener junger

Mann vor der Ehe — sich nicht einseitig und trotzig an ein Mädchen hängen, sondern jeden Augenblick eine andere nehmen müsse. Und auch die verlassene Meta tröstet sich schnell mit einem andern. — „Verachtet das Weib!!"

Ganz im Gegensatz zu dieser cynischen Auffassung Hartlebens versuchte Sudermann in seiner „Heimat" (1893) wieder einmal die Verteidigung einer Unverstandenen.

In wenigen Worten läßt sich die Handlung erzählen: Die Tochter eines Offiziers ist jung zur Bühne gegangen und hat dadurch das Elternhaus verloren. Draußen in der Welt ist sie das Opfer eines Herrn von Keller geworden, der ihr Liebe geheuchelt und sie dann verlassen hat. Für ihr Kind hat sie dann weiter gerungen. Als gefeierte Diva kommt sie in die Stadt zurück, in der ihr Vater mit seiner zweiten Gattin lebt, und sie kann der Versuchung nicht widerstehen, die Heimat, den Vater und vor allem das Schwesterlein wieder zu sehen. Zur Versöhnung gestimmt durch einen menschenfreundlichen Pfarrer empfangen die Eltern das heimkehrende Kind mit wohlwollender Güte. Dazu läßt der Vater sich nur dadurch bewegen, daß er wenigstens die sittliche Ehre seiner Tochter für unbefleckt hält. Die seltsamen Gewohnheiten der fahrenden Frau erregen zwar Verwunderung im schlichten Elternhaus, aber zur Katastrophe kommt es erst, wie Herr von Keller dort auftaucht. Kaum hat Martha in ihm ihren einstigen Verführer wiedererkannt, so donnert sie ihn in einer leidenschaftlichen Szene mit gewaltigen Worten nieder. Der Vater Oberst kommt dazu. Er verlangt und erhält Aufklärung von seiner Tochter. Nachdem er versucht hat, den Verräter vor seine Waffe zu bekommen, richtet er in rauher Römertugend den Lauf der Pistole auf die eigene entehrte Tochter — aber ehe der Schuß losgeht, sinkt er vom Schlage getroffen zu Boden.

Die letzten beiden Akte des Stückes verschafften ihm durch ihre starke Szenenwirkung einen sieghaften Erfolg. Es steckte darin etwas vom alten Sudermann mit seinem Streben nach Kraft und rücksichtsloser Energie. In den ersten beiden Akten aber war er ein neuer Sudermann geworden — ein Sudermann, der um jeden Preis ein Hauptmann werden wollte. Hier fand sich die absichtlich handlungslose Ausmalung der Situation nach Holz'schem Rezept. Darum errangen zwar die ersten beiden Akte das Lob des Herrn Schlenther und der übrigen Brahm-Jünger, aber die Zuschauer ließen sie kalt. Es kann eben niemand aus seiner eigenen Haut heraus. Wer nun einmal ein Sudermann ist, soll und muß ein Sudermann bleiben und thut Unrecht, wenn er sich nach der Eigenart eines andern ummodeln will: er verliert nur dabei sein eigenes Bestes, ohne das Gute jenes andern erringen zu können. Hauptmann hatte bewiesen, daß er die Kunst verstand, ein Nichts durch ewige Fortentwicklung der Stimmung durch viele Akte hindurch zu spinnen. Sudermann verstand das nie. Er brauchte von jeher Handlung und kraftvolle Charaktere. War das nicht ebenso gut, ja, war das nicht besser, als die ewige Mattherzigkeit der fein erschauten, aber unendlich weichlichen Gestalten Hauptmanns? — Aber freilich, die litterarischen Machthaber von Berlin hatten sich nicht damit begnügt, Hauptmanns Eigenart anzuerkennen, — denn darin hatten sie recht — sondern sie hatten diese Eigenart Hauptmanns als die allein

ſeligmachende Norm für die Dichtkunſt überhaupt hinzuſtellen verſucht — und darin thaten ſie ſchweres Unrecht. Manch jugendliche dichteriſche Individualität hat ſich ſelber qualvoll daran zu Grunde gemartert, daß ſie um jeden Preis ein Abklatſch von Hauptmann werden wollte. Sudermann ſchien das erſte dieſer Opfer werden zu ſollen. Bis zum Ende des Jahrhunderts hin verlor er immer mehr ſich ſelbſt in dem — bewußten oder unbewußten — Streben, jener Norm gerecht zu werden.

Einem anderen jungaufſtrebenden Talent war das gelungen. Der erſte Schüler Hauptmanns hatte ſich langſam entwickelt in Max Halbe (geb. in Guettland am 4. Okt. 1865). „Der Emporkömmling" (1889) hieß ſein erſtes Schauſpiel, das als eine harmloſe Familiengeſchichte begann, um dann — nach altem Tragödienſtil — in Blut und Mord zu enden. Aufgeführt wurde es ebenſowenig wie „Freie Liebe" (1890), das ſpäter umgetauft wurde in „Ein Verhältnis". Hier hat ſich ein Schriftſteller, Namens Winter, mit einer früheren ſogenannten „Stütze", Namens Luiſe, zuſammengethan; und in dem peinigend einförmigen Sekundenſtil der Familie Selicke, noch kleinlicher als in Hauptmanns „Einſamen Menſchen", wird Strich für Strich gezeigt, wie er ſein Schätzchen liebt und neckt, ärgert und ſich mit ihr herum nörgelt; wie er gegen Stimmungen, die von innen und von außen kommen, ſein Verhältnis zu verteidigen hat; und wie er endlich beſchließt, mit ihr nach Amerika davon zu gehen. — Mit dem dritten Schauſpiel „Der Eisgang" (1892) erreichte Halbe ſchon eine Aufführung auf der „Freien Volksbühne". In dem Schauſpiel, das im Dialekt geſchrieben iſt und eine nicht leicht zu verſtehende Symbolik mit der Sozialdemokratie in das Natur-Ereignis des Eisgangs hineinlegt — wollten die meiſten der Hauptmannianer nur eine originalloſe Nachahmung des jungen Meiſters erblicken. Aber nun kam im nächſten Jahre plötzlich der Erfolg, und er kam ſtürmiſch und urgewaltig. In demſelben Jahre 1893, wo Hauptmann die Wendung zur Myſtik des Märchens gemacht hatte, ſchien der Geſellſchafts-Realismus auf der Bühne noch einmal ſiegreich aus dem Grabe hervorzuſteigen mit dem Doppelerfolg von Sudermanns „Heimat" und Halbes „Jugend". An einem ſommerlichen Vormittage wurde im „Reſidenztheater" der Verſuch gemacht mit Halbes neueſter Schöpfung. — Im deutſchen Polenlande ſpielt das Stück. Ein alter katholiſcher Pfarrer von duldſamer Geſinnung in Hinſicht der Lehre, von liebevollem Wohlwollen in Hinſicht des Lebens, ſieht neben ſich eine

Max Halbe

junge Nichte erblühen, auf deren Leben die Schuld der toten Mutter einen Schatten wirft, denn sie ist ein uneheliches Kind; sein Kaplan, ein junger Fanatiker des Dogmas, der seine eigene Liebe zu dem Kinde mühsam verbirgt, will Aennchen bereden, den Schleier zu nehmen. Als Beichtvater ängstigt er sie namenlos, während der gute Onkel immer wieder ihren Lebensmut erweckt. Da kommt plötzlich ein junger Vetter ins Haus: ein werdender Studio, der eben sein Abiturientenexamen bestanden hat. Er hat noch nie ein so junges Mädchen, sie noch nie einen so jungen Mann in so nahem Umgange gekannt. Ihr eigener Bruder ist ein scheuer Idiot, der den jungen Ankömmling mit finsterem Haß empfängt. Der fanatische Kaplan bringt dem Neuling keine bessere Gesinnung entgegen, während der alte Onkel die beiden vertrauensselig und allzuoft allein läßt. Schnell entzündet sich die erste unverstandene Jugendliebe in den beiden, und sie sehen sich beide im seligen Drange ihrer Unerfahrenheit hingerissen zu dem, was sie noch gar nicht kennen. Nun ist das arme Aennchen derselben Schande bloß, die ihrer Mutter das Leben verdorben hat. Dennoch würde der humane Sinn des alten Pfarrers alles zum Guten wenden, wenn nicht der idiotische Bruder sinnlos eingreifen würde. Mit dem Instinkt des Tieres haßt er den Verführer seiner Schwester, obgleich er die Sache gar nicht zu beurteilen vermag. Dem davongehenden jungen Studio will er die tödliche Kugel nachsenden, aber — sie trifft das Herz der Schwester.

Was diesem Stücke zu solch stürmischem Erfolge verhalf, das war die wirkliche Jugendlichkeit, die es durchdrang. Hier waren einmal nicht die ewigen stöhnenden jungen Jammergreise! Nicht die immerwährend über die erdrückenden Einflüsse ihrer Umgebung ächzenden Mädchen! Hier waren Jüngling und Jungfrau in frischer Lebenslust! Zwei junge Wesen, denen der Zukunftshimmel voll leuchtender Hoffnungssterne glänzte! Freilich war auch hier die Liebe wieder nach der naturalistisch-sexuellen Seite gewendet, aber die Katastrophe ergab sich doch diesmal, wie bei Goethes Gretchen, aus frischfröhlichem Naturdrange. Hier war nichts „fin de siècle" und décadent. Und wenn hier gesündigt ward, so geschah es nicht aus Krankheit, sondern aus schlecht überwachter Gesundheit. So war in dem Stück nichts modern im damaligen Sinne des Wortes. Und selbst der Schluß unterschied sich von dem, was man modern nannte. Nach den urältesten Gesetzen der Tragik folgte hier auf die Schuld sogleich die Sühne. Die einst reine Heldin des Stückes schwindet dahin, wie sie kaum unrein geworden ist. Und daß das Todesurteil an ihr gar durch einen Idioten vollstreckt wird, dessen Kugel obendrein ein anderes Ziel erreicht, als der Schütze wählte, — das könnte gar für ein unmittelbares Eingreifen höherer Mächte angesehen werden, denen die Strenge des Sittengesetzes heiliger gilt, als die Naturtriebe. — Aus all diesen Gründen wirkte das Stück nicht niederdrückend oder verstimmend, wie die naturalistischen Werke, sondern teils erfrischend, teils mit jener eigentümlichen ernsten Weihe des Tragischen. Der Erfolg war so groß, daß Direktor Lautenburg für den nächsten Winter neben seinem „Residenztheater" ein ganzes neues Bühnenhaus, das unlängst ziemlich zwecklos erbaute „Neue Theater", eigens für dieses Halbesche Stück pachten konnte,

und Hunderte von Aufführungen der „Jugend" machten den Namen des Verfaſſers ſchnell berühmt. Max Halbe, der Schöpfer der „Jugend", galt von nun auch für den Anführer einer neuen Jugend. Denn, ſo wenig modern ſein Schauſpiel auch in Wirklichkeit war, wenn man von den Aeußerlichkeiten abſieht — er ſelbſt galt ſich und ſeinen Anhängern für einen echt „modernen" Reformator.

Drittes Kapitel.

Das geſchichtliche Schauſpiel gewinnt wieder Boden.

So waren die modernen Stoffe wieder in den Vordergrund gerückt, aber der Trieb zum Geſchichtlichen und zum Versdrama ließ ſich nicht mehr unterdrücken. So errang damals im Wallner-Theater unter der kurzen Direktion von Fritz Leſſer ein Schauſpiel aus der brandenburgiſchen Geſchichte einen ſtarken Erfolg. Es führte einen neuen Autor in die dramatiſche Litteratur ein. Max Meßner (geb. 11. März 1860 in Berlin) hatte ſchon 1884 mit ſeinem Drama „Michael Servet" Beachtung gefunden, aber keine Aufführung erreicht. Aus dem Leben des Kurfürſten Joachim I. von Brandenburg hatte er die bekannte Epiſode ausgewählt, wo der junge Herrſcher dem Teſtament ſeines Vaters zufolge grauſam mit den Raubrittern aufräumt. Willibald Alexis hat in ſeiner Novelle „Die Hoſen des Herrn von Bredow" dem Stoffe unübertreffliche epiſche Form verliehen. Ganz unabhängig von ihm benutzte Meßner den Stoff dramatiſch. Steht bei Alexis der Geſchichte entſprechend der vertrauteſte Freund des jungen Herrſchers nur darum auf der Seite der Raubritter, weil er ſelber einer iſt, ſo faßt Meßner den Konflikt dramatiſch ſo auf, daß Otterſtedt, des Kurfürſten Freund, ſich der Hinrichtung der Räuber nur darum widerſetzt, weil er den Geburtsadel für erhaben über die Schmach des Henkerſtricks hält. Zwei Weltanſchauungen kommen zum kraftvollen Ausdruck: die ausgleichende Gerechtigkeit, die der Kurfürſt vertritt, und die veraltete Auffaſſung von der Unantaſtbarkeit und Unfehlbarkeit des Adels, für den Otterſtedt kämpft. — Stark und nachhaltig war die Wirkung.

Max Meßner

Auch Georg Ruſeler führte ſich glücklich mit einer dramatiſchen Geſtaltung der Kämpfe der Stedinger in der Weſer-Marſch ein. Doch fand das Schauſpiel

nur auf dem heimiſchen Hoftheater in Oldenburg einen vollen Wiederhall. Mit weniger Glück verſuchte er ſich 1893 noch an dem alten Hohenſtaufenſtoffe Konradin. Wie Herrig, Martin Greif und andere ſuchte er das handlungsarme Schickſal des letzten Hohenſtaufen durch eine Doppelliebesgeſchichte zu beleben. Er hat ſich als Jüngling mit Agnes, der Tochter ſeines Erziehers, des norddeutſchen Ritters Eckhard von Dreſchen, verlobt. Aber bei ſeinem Römerzuge begeiſtert ihn Julia, die leidenſchaftlich hochſinnige Tochter des römiſchen Ritters Frangipani. Er bricht der fernen Agnes die Treue, weiſt ſeinen getreuen Eckhard von ſich und verlobt ſich mit Julia. Aber Frangipani liefert den Schwiegerſohn durch Verrat in die Hände des grimmen Karl von Anjou, der ihn zum Tode verurteilt. Auf Bitten der herbeigeeilten Agnes aber will er ihn begnadigen, falls Konradin dauernd auf das ſüdliche Erbland verzichtet. Schon läßt ſich der Jüngling durch die einſtige Braut dazu überreden, da erſcheint Julia und verlangt von ihm, daß er als Mann und Held ſterben ſolle. Schnell umgeſtimmt, beugt er ſich dem Henkerbeil, Julia tötet ſich an ſeiner Leiche, und Agnes geht in ein deutſches Kloſter.

Man kann gewiß nicht ſagen, daß die an ſich ſchon weiche Geſtalt des letzten Hohenſtaufen durch ſolches Schwanken in Liebeswirren ſympathiſcher geworden ſei. — Fehlte hier die Beziehung des geſchichtlichen Stoffes zur Gegenwart, ſo fand eine ſolche Kirchbach in dem Vergleich der Eroberung Mexikos mit den Goldſtrebern der Neuzeit. Im Tempel ruht das heilige Gold. Da dringt Pizarro ein mit ſeinem Heer, um dies Gold zu rauben und zu münzen. Von Akt zu Akt wächſt die Wut auf das Gold. Durch ſeine Maſſenhaftigkeit verliert es den Wert unter den Räubern, und wie ſchon der Sonnenkönig tot auf dem Thron ſitzt, da brechen die Spanier in das Gewölbe ein und plündern die Jahrhunderte alten Mumien. So ſtellt des „Sonnenreiches Untergang" (1894) die Schrecken des moraliſchen Untergangs im Materialismus dar, und Pizarro ſelbſt ruft entſetzt:

Verflucht der Reichtum, der uns nur zerſtört
und ohne Segen uns zermalmen wird!

Im folgenden Jahre griff Kirchbach mitten in die modernſte Kriegsgeſchichte hinein, indem er den Helden von Chartum — Gordon Paſcha — und ſeinen Untergang im Mahdiſtenkrieg ſchilderte. Gleichzeitig mit ſeinem „Sonnenreich" aber hatte ein junger Feuilletoniſt gleichfalls aus der neueren Kulturgeſchichte nicht ohne Glück ſeine Dramenſtoffe gewählt. Es war Heinrich Landsberger, der ſich Heinrich Lee nennt (geb. in Hirſchberg i. Schleſ. am 24. Juni 1862). In ſeinem „Examen" hatte er die ehrwürdige Geſtalt des Philoſophen Kant mit außerordentlich feiner Anſpinſelung aller Seiten ſeines Charakters in den Mittelpunkt einer ſcherzhaften, aber lebensvollen Handlung geſtellt, und 1894 machte er die Gründung des Zollvereins zum Motiv eines ſehr ſauber durchgeführten geſchichtlichen Bühnen-Zeitbildes „Der Schlagbaum". — Ja, das Verlangen, den geſchichtlichen Stoff in der modernen Zeit zu ſuchen, ging ſo weit, daß Walter Harlan (geb. den 25. Dez. 1867 in Dresden) gar den Verſuch machte, in ſeinem Schauſpiel „Im April" (Leipzig 1895) die Jugend- und Liebesgeſchichte Bismarcks zu dramatiſieren! — Und auch die moderne Weltanſchauung ſuchte man ſymboliſch in dramatiſche Form

zu bringen. So verfaßte der bekannte Wiener Muſiker Adalbert von Goldſchmidt (geb. 5. Mai 1848 in Wien), der Komponiſt verſchiedener Muſikwerke, ein großes merkwürdiges Melodrama, in dem die Dichtung bei weitem die Hauptſache iſt. In dieſem geiſtreichen Myſterium „Gäa" ſind alle Figuren ſymboliſch. Da erſcheint die Erde als Weib; Aeon, die Zeit, tritt dazu, die Geiſter des Waſſers und Feuers treten auf, der Teufel und der Liebesgott Eros zeigen ſich, und aus ihrem Liebesbunde entſpringt beim wunderbaren Erwachen der ganzen Natur der erſte Menſch Kadmos. Und nun wird die ganze Entwickelungsgeſchichte der Menſchheit an ihm ſymboliſch dargethan: die Zeiten der jugendlichen Urkraft, die der Spekulation, das Chriſtentum mit ſeinen Entſtellern und ſeinen Gegnern — die moderne Weltanſchauung, die Naturwiſſenſchaft — kurz, alles, alles wird in einer verwickelten, aber formſchönen Symbolik vorgeführt. Endlich ſtirbt Kadmos, und ſeine verzweifelnde Mutter Gäa ſtürzt ſich in die Tiefe des Weltenraumes. In das allgemeine Dunkel aber ruft eine Stimme aus der Höhe:

„Die Thräne geſtillt,
der Weltkeim quillt!"

Heinrich Landsberger

So ſoll angedeutet werden, daß nach dem Untergang des Menſchengeſchlechts und nach Zertrümmerung der Erde das unendliche Weltall wieder Neues hervorbringe. — Zur Aufführung des Werkes kam es freilich nicht, aber Reicher trug es in Berlin öffentlich vor, und es erſchien zuerſt in franzöſiſcher Sprache in einer Ueberſetzung von Catulle Mendès.

Mitten in dieſe geſchichtlichen und ſymboliſchen Regungen hinein fiel die Uebernahme des „Deutſchen Theaters" durch Otto Brahm (1894). — Bei ſeiner Abſchiedsvorſtellung hatte L'Arronge einzelne Szenen aus allen Klaſſikern gegeben, und darunter hatte er auch ſchon Hauptmann gerechnet. Als nun jetzt nach der Sommerpauſe Brahm die Zügel ergriff, da wußte man, daß nun ein förmliches Hauptmann-Theater entſtehen würde. Zur Eröffnungsvorſtellung wählte der Schillerbiograph freilich „Kabale und Liebe". Doch zeigte ſich dabei, wie wenig wahres Verſtändnis Brahm für Schiller beſaß. Denn dies ganz von glühender Leidenſchaft getragene Schauſpiel wollte er im Ton des naturaliſchen Kleinſtils

ſpielen laſſen, und ſo wirkte die unſterbliche Tragödie — ſtellenweis komiſch. Und an der gleichen Stilloſigkeit ſcheiterte Hauptmanns Verſuch, den Holz'ſchen Sekundenſtil anzuwenden auf ein Geſchichtsdrama: „Florian Geyer" betitelt. Hauptmann hat hier den Helden nicht in ſeinen Thaten, ſondern in der Wirkung derſelben auf die Umgebung zeigen wollen. Das wirkliche Geſchehen will er erkennen laſſen aus dem Rückſchlag auf die Stimmung der handelnden Perſonen. Mit demſelben Recht aber könnte man auf einem Bilde einen Eichbaum malen wollen, indem man nur den Schatten malt, den er in einer Mondnacht auf die Wieſe wirft. Mit demſelben Recht könnte man Goethes Leben ſchildern, indem man nur aus den Geſprächen ſeiner Verehrer die Wirkung ſeiner Werke zeigen würde. Das ſind Unmöglichkeiten. Den Helden Florian Geyer kann man nur vor den Augen des Beſchauers erſtehen laſſen, wenn man ihn auf dem Schlachtfeld und im Verſammlungsſaal in ſcharfem Gegenſatz gegen ſeine Widerſacher hinſtellt. Wie die Weber vor unſern Augen hungern und ſich empören, hätten die Bauern erſt vor uns als Gemißhandelte daſtehen müſſen, dann mußte ihnen der Retter erſtehen. Statt deſſen iſt es umgekehrt. Wir ſehen erſt vier Akte lang die Niederlagen der Bauern, dann erſt ihre Mißhandlung. Wir ſehen den gebrochenen Florian, und dann erſt wird er zum Helden. Das ſind Kunſtſtücke, die zu bedauern ſind bei einer ſo reich begabten Natur wie Hauptmann. Er hat es nicht nötig, Abſonderlichkeiten zu begehen, um aufzufallen. Die Heerſtraße der Dichtung iſt erprobt ſeit Jahrhunderten. Nach neuen Heerführern verlangt ſie, nicht aber nach Wegebauern, die aus den Felſen Thäler und aus den Brücken Berge machen wollen. — Und ſo wurde trotz aller Bemühungen ſeiner Anhänger die Erſtaufführung des „Florian Geyer" eine Niederlage für Hauptmann.

Daß aber das hiſtoriſche Schauſpiel als ſolches dem Bedürfnis der Zeit vollſtändig entſprach, bewies die unmittelbar auf die Geyer-Première folgende Erſtaufführung von Wildenbruchs neuem Schauſpiel „König Heinrich". Hier hatte ſich dieſer Dichter endlich, endlich — wiedergefunden! Seit den „Quitzows" wies dies Schauſpiel zum erſten Male wieder alle Vorzüge Wildenbruchs auf — freilich auch manche alten Fehler. Von hinreißender Kraft iſt das Vorſpiel und der erſte Akt. Das Vorſpiel zeigt den Knaben Heinrich in den verwirrenden Eindrücken, die ſeine Erziehung zu einer ſo verfehlten machten. Der erſte Akt des eigentlichen Schauſpiels entwirft in großen Zügen das Bild des leidenſchaftlichen jungen Herrſchers voll Feuerkraft, aber ohne jede Selbſtbeherrſchung. Wie er es mit allen verdirbt: mit ſeiner Gattin, mit den Großen ſeines Reichs, mit den päpſtlichen Geſandten, deren gewaltigen Oberherrn er mit einem einzigen Federſtrich, mit einem ſackgroben Brief aus der Welt zu ſchaffen glaubt! Der zweite Akt zeigt ebenſo groß und kühn das Bild des Papſtes Gregor. Drei Verbrecher melden ſich bei ihm zur Buße: Der eine hat den Papſt ſelbſt beſtohlen: das wird ihm ſofort großmütigſt verziehen. Der zweite hat einen Mord begangen — dafür wird ihm ſchwere Buße auferlegt, aber endliche Verzeihung in ferne Ausſicht geſtellt. Der dritte aber hat die Kirche beraubt — ihn erklärt Gregor für ewig verdammt. Trefflicher kann das Charakterbild dieſes Kirchenfürſten nicht erfaßt

werden, der für sich als Mensch nichts begehrte, aber in seiner Eigenschaft als Papst den Cäsarenwahn der römischen Imperatoren übertraf. — Nun kommt die Gesandtschaft Heinrichs mit dem groben Brief; und die sofortige Erklärung in Acht und Bann — die selbstverständliche Antwort dieses Papstes — bildet wirkungsvoll den Schluß des zweiten Aktes. Aber der dritte Akt, der nun folgen müßte, scheint ganz zu fehlen. Nun erwarten wir doch in Deutschland die große Reichstagsszene zu sehen, wo wir die Wirkung der päpstlichen Bannbulle auf die Großen des Reichs und auf diesen hochfahrendsten, aber auch kraftstrotzendsten aller jungen Könige beobachten könnten. Aber nichts von alledem. Wir treffen einen ganz anderen Heinrich, in dem wir den ersten gar nicht wiederzuerkennen vermögen! Einen längst entthronten und darüber jammernd Verzweifelnden! Nach einer weinerlichen Szene mit Kindern am Weihnachtsbaum beschließt er, mit seiner Frau nach Italien zu gehen und Buße zu thun. Aber im vierten Akt setzt Wildenbruchs großartige Kraft wieder ein. Gewaltig erscheint wieder die Gestalt des Papstes, wie er in seinem Hochmut den Kaiser draußen warten läßt. Und psychologisch richtig ist hier der junge Fürst gezeichnet, wie er sich anfangs zur Demut zwingt, um dann wieder im Heldenmut emporzulodern. Schade nur, daß der fünfte Akt wieder völlig aussetzt. An Stelle der großartig dramatischen Stellen, die von der Weltgeschichte hier dargeboten werden — nichts als ein Gespräch zwischen Papst und König in der Engelsburg! An sich erscheint es unmöglich, daß der König sich in die belagerte Burg einschleicht; und das Gespräch selbst hat nur einen Zweck für die Fortsetzung des Stückes, die erst ein Jahr später auf der Bühne erschien. Sie brachte unter dem Titel „Kaiser Heinrich“ eine dramatische Schilderung des gealterten Fürsten und seines Streites mit seinem gleichnamigen Sohne. Steht dieser zweite Teil auch an Theaterkraft hinter dem ersten zurück, an geistigem Gehalt überragt er ihn, denn eine ganz eigenartig-deutsche Weltanschauung durchdringt ihn. — Nun, die ungeheure Wirkung des Stücks bewies in seiner Uebereinstimmung mit dem vollständigen Abfall des „Florian Geyer“ wieder einmal, wonach die Zeit in Wahrheit verlangte. Man war der ewigen Weichlinge und Schwächlinge herzlich satt — und wenn sie mit noch so großer Kunst geschildert waren! Man verlangte Helden, Kraftnaturen — und wenn ihr Bildnis noch so viel Zeichenfehler des Malers aufweisen sollte. Mit dieser Forderung hatte die litterarische Revolution begonnen — der geleckte Naturalismus hatte sie nicht erfüllen können. Und darum stand Wildenbruch, wie am Anfang der Bewegung, so auch an ihrem Ende, noch immer siegreich und ungestürzt da, trotz all seiner Mängel, — denn er hatte wenigstens Kraft und Temperament!

Viertes Kapitel.

Neue Anstrengungen auf dem Gebiete des „modernen“ Dramas.

Auf diese Vorzüge hatte aber leider Sudermann von Jahr zu Jahr mehr verzichtet. Immer weiter war er auf der schiefen Ebene gewandelt, die seine

völlig anders geartete Natur hinübergleiten lassen sollte zu der Hauptmanns. Im Jahre 1895 hatte er im Lessing-Theater eine „Komödie" zur Aufführung bringen lassen: „Die Schmetterlingsschlacht". Das fein ausgepinselte „Milieu" einer Familie steht im Vordergrunde, deren Töchter Schmetterlingsschlachten auf Fächer malen und Schmetterlingsschlachten im Leben aufführen. Hier herrscht völlig der Holz'sche Sekundenstil und die Hauptmann'sche Feinstrichmalerei. Da das Stück in Berlin völlig versagte, so ließ Sudermann sein nächstes Schauspiel „Das Glück im Winkel" erst in aller Welt auswärts aufführen, ehe es am Ende des Winters 1895/96 in Berlin erschien und trotz Mitterwurzers genialem Spiel keine tiefgehende Wirkung auszuüben vermochte. Eine unendlich fein ausgemaserte Ehebruchsgeschichte, die diesmal mit der Verzeihung des Mannes endigte! Wo war der einst so kraftvolle Sudermann geblieben? —

Je mehr die weichlichen Helden des Naturalismus die flüchtige Gunst des Publikums verloren, desto schlimmer schien es dem naturalistischen Theater Brahms zu ergehen. Ludwig Fuldas Lustspiel „Die Kameraden" hatte nur wenig interessiert. Auch der berühmte Autor des „Talisman" hatte mit seinem zweiten Bühnenmärchen „Der Sohn des Kalifen" wenig Glück. Der Grundgedanke war recht hübsch: Ein junger Tyrann bekommt zur Strafe die Eigenschaft auferlegt, daß er jeden Schmerz, den er andern zufügt, an sich selbst erfahren muß. Doch die dramatische Kraft hatte der Gestaltung dieses guten Einfalls nicht entsprochen. Aber auch der berühmteste aller Berühmten war mittlerweile zum „Deutschen Theater" unter Brahms Schutz übergegangen: Max Halbe, der Mann, dessen „Jugend" einen ganzen Winter hindurch die Kosten des „Neuen Theaters" fast ganz allein bestritten hatte. Dies Stück bewies auch außerhalb eine ganz unverwüstliche Kraft. Eben wegen seiner urwüchsigen Frische! Aber leider blieben diese Eigenschaften Halbes Dichtungen nicht treu. Sein allzu eifriges Vorwärtsstreben riß ihn von einer furchtbaren Enttäuschung zur andern. Zunächst hatte er in kritikloser Siegesfreude eine ganz banale Ehebruchsgeschichte, in der das Horn eines Nachtwächters eine komische Rolle spielen sollte, in schrecklich gequälte Knittelverse gebracht. In München hatte er sie im Kreise der „Modernen" unter großer Zustimmung vorgelesen. Bierbaum, der damals Korrespondent eines Berliner Blattes war, hatte diesem Blatte begeistert über diese Vorlesung berichtet. Das Königliche Schauspielhaus hatte den „Amerikafahrer" angenommen, trat ihn aber bald an Direktor Lautenburg ab. Dieser Begründer von Halbes Ruhm brachte das Stück im „Neuen Theater" zur Darstellung und rief damit eine jener fürchterlichen Skandalablehnungen hervor — mit Lachen, Johlen und Mitspielen des Publikums — wie sie jetzt in Berlin seit den Tagen der „Freien Bühne" bekannt geworden waren. Und nun erfuhr (1896) Halbes „Lebenswende" im „Deutschen Theater" ebenfalls eine starke Ablehnung. Erst im folgenden Jahre 1897 hatte seine „Mutter Erde" an derselben Kunststätte wieder einen vorübergehenden Erfolg. Wie in Sudermanns „Heimat" wird hier die Heimkehr ins Vaterhaus einem jungen Menschen verderblich. Aber diesmal ist es ein junger Mann, der Sohn eines Gutsbesitzers, der die Beziehungen zum Elternhause verloren hat, weil er in

Berlin ein modern angehauchtes Mädchen zu ſeiner Lebensgefährtin erwählte. Mit ihr gemeinſam hat er eine Frauenzeitſchrift begründet und ſich dadurch auf eigene Füße geſtellt. Da hat er plötzlich die Kunde vom Tode ſeines Vaters erhalten und kehrt nun in deſſen verödetes Heim zurück, begleitet von ſeiner ſtark emanzipierten Frau und einem ſehr modernen jungen Hausfreunde. Nun iſt es ſehr lebenswahr geſchildert, wie die Atmoſphäre auf der heimiſchen „Mutter Erde" ihn wieder völlig verwandelt. Die pietätloſe Art, wie ihn ſeine Frau beſtändig zum Aufbruch treibt, verletzt ihn noch mehr. Bei dem daran ſich anſchließenden Leichenmahl, das cyniſcherweiſe in ein Bacchanal ausartet, lernt er eine einſtige Jugendfreundin wieder kennen, die ihm einſt ſein Vater zur Braut beſtimmt hatte. Sie iſt jetzt an einen ganz trivialen Landwirt verheiratet, an deſſen Seite ſie ſich völlig unbefriedigt fühlt. In dieſelbe weiche Stimmung gleitet allmählich auch der junge Schriftſteller hinein, und in plötzlicher Verzweiflung ſucht er gemeinſam mit ihr den Tod. So iſt das Ganze eine dialogiſierte Novelle von vorübergehender Bühnenwirkung.

Georg Hirſchfeld

Neben Halbe war aber jetzt ein zweiter Schüler Hauptmanns erſtanden: Georg Hirſchfeld (geb. 11. Febr. 1873 in Berlin). In ſeinem dreiundzwanzigſten Lebensjahre kam er auf der Bühne des „Deutſchen Theaters" zum erſten Male zum Wort. „Die Mütter" hieß das Schauſpiel, das ſeinen Namen ſchnell bekannt machte, und das den Anhängern der Hauptmann-Schule als die Ankündigung eines großen Talents erſchien. Schon vorher hatte der junge Autor in der Zeitſchrift „Freie Bühne" einen Einakter erſcheinen laſſen unter dem Titel „Zu Hauſe". Es war ein ganz merkwürdiges Stückchen Arbeit. Es wird da eine Geſellſchaft geſchildert in einem vornehmen Hauſe in Berlin W. Die Frau erwartet Gäſte. Dem Kammermädchen vertraut ſie an, daß auch ihr älteſter Sohn, der Mediziner, plötzlich aus Straßburg heimkehren wird. Das Kammermädchen macht ſeine Gloſſen mit der Köchin darüber. Dann findet ſich der jüngere Sohn bei der Mutter ein, ein blaſierter, modiſcher, überſättigter fauler junger Bengel mit altkluger Läſſigkeit. Er weigert ſich, den älteren Bruder von der Bahn abzuholen. Dann erſcheinen die Gäſte: ein paar ſcharfbeobachtete Typen aus den vornehmen Bummler- und Paraſitenkreiſen. Als nebenſächlichſte Nebenperſon taucht endlich der alte Vater auf. Er hat ſich in Geſchäften müde gelaufen und kommt beladen mit Paketen. Das bischen Geld, das er ſich heute mühſam zuſammengearbeitet hat, muß er ſogleich der Frau abliefern. Ein draußen wartender Bote aus der

feinſten Delikateſſenhandlung hat dafür ſchon eine quittierte Rechnung in Bereitſchaft. Der Vater wankt ins Nebenzimmer zu ſeinem kranken Töchterlein, während die Geſellſchaft ſich zu Spiel und Schmaus ins Speiſezimmer zurückzieht. Da kommt — ſtracks vom Bahnhof — der älteſte Sohn, der in Straßburg ſoeben ſeine mediziniſchen Examina glänzend beſtanden hat. Das Telegramm der Mutter, das ihn ſo plötzlich hergerufen, trägt er noch in der Taſche. Der gutmütig ſchwache Vater vermag ihm keine Aufklärung zu geben. Da kommt die Mutter herein und erklärt ihrem Erſtgeborenen, er müſſe ſeine hochfliegenden akademiſchen Pläne aufgeben, ſich ſchnell Praxis ſuchen und für die Familie arbeiten. Der verdutzte Sohn beginnt die Verhältniſſe zu durchſchauen. Er erklärt ſich bereit, den Wünſchen der Mutter zu entſprechen, wenn dieſe und der junge Bruder ihr tolles Leben mäßigen wollen. Bei dem kurzen Geſpräch darüber erfährt er plötzlich, daß die Mutter einen Liebhaber hat, der mit Wiſſen des Vaters allabendlich mit unter den Gäſten weilt. Und in ſittlicher Entrüſtung kehrt der Sohn dem Elternhaus den Rücken.

Gewiß eine ſonderbare Erſtlingsarbeit eines Jünglings. Phantaſielos ſind die ſchematiſchen Verhältniſſe aus dem franzöſiſierten Berlin W. der neueren Romanſchriftſteller herübergenommen. Aber mit außerordentlich klarer Anſchauung und außerordentlich ſchlagfertiger Geſtaltungskraft ſind dieſe Typen hier neu belebt. Und doch mit vollſter Phantaſieloſigkeit hört der Verfaſſer da auf, wo er eigentlich erſt anfangen mußte. Das Ganze macht den Eindruck eines fein ausgeführten Holzſchnittes, der als Illuſtration zum erſten Kapitel einer Geſchichte dienen könnte und daher erſt einen Zweck erhalten würde, wenn die Geſchichte weiterginge und noch mehr fortſetzende Holzſchnitte brächte. In der That: die Vorzüge und Fehler der Hauptmann'ſchen Begabung ſchienen ſich hier zum Erſchrecken ähnlich zu wiederholen. Die Fehler aber zu überwinden, hatte der Jüngling keine Gelegenheit, denn als Lehrmeiſter ſchwebten ihm Holz und Schlaf vor mit ihrer dramenfeindlichen Dramentheorie des Sekundenſtils.

Der Einakter war ſchnell zur Aufführung gelangt, und zwar in München. Dort gab es zwar noch immer keinen Verein „Freie Bühne", aber aus der Studentenſchaft war dort allmählich ein „Akademiſch-dramatiſcher Verein" hervorgegangen. Dieſer nahm ſich des jungen Autors an, der ſelbſt noch ein Student war und kurz zuvor ſeine Novelle „Dämon Kleiſt" in der Zeitſchrift „Freie Bühne" herausgegeben hatte. Im Jahre 1894 wurde dort der ſonderbare Einakter aufgeführt. „Ein kleiner Hauptmann, hieß es damals in München" — ſo berichtet Hermann Bahr darüber (Wiener Theater, Berlin 1899, S. 340). Als Hirſchfeld im nächſten Winter nach Berlin kam, führte der Verein Freie Bühne „Die Mütter" auf, und da die Probe gut gelang, ſo übernahm Brahm das Stück für ſein Deutſches Theater.

Es beſteht aus vier Akten. Der erſte zeigt uns bereits zwei Mütter: Frau Munk, deren Sohn Rolf bei ihr lebt und ein tüchtiger Klavierlehrer iſt, und Frau Frey, deren Sohn Robert von eben jenem Rolf unterrichtet worden iſt: da dieſer ihn für ein großes Muſik-Genie gehalten hat. Aber Robert lebt nicht bei ſeiner Mutter,

wie Rolf, ſondern er iſt aus dem Elternhauſe verſtoßen worden von ſeinem Vater: erſtens weil er nicht Kaufmann werden wollte, ſondern Komponiſt; und zweitens, weil er ſich an ein armes Mädchen gehängt hatte, das dem Vater nicht würdig ſchien zur Schwiegertochter. So ſehen wir den Robert im erſten Akte nicht bei ſeiner Mutter, aber wir hören deſto mehr von ihm. Der Vater iſt geſtorben; dem Sohne iſt das gar nicht angezeigt worden; aber er hat es aus der Zeitung erfahren und hat deswegen einen Brief — ſeit Jahren den erſten — an ſeine daheim gebliebene Schweſter geſchrieben. Den hat die Schweſter geleſen und beichtet es dem jungen Rolf Munk, den ſie liebt, und der ja der Freund und Lehrer ihres Bruders war. Daß ſpäter auch die Mutter den Brief lieſt und den Sohn herbeiwünſcht, bringt die Handlung langſam in Fluß. Rolf wird zu dem Sohne geſandt. Im zweiten Akte ſehen wir dieſen in ſeiner Wohnung. Sein liebes Mädchen zeigt ſich als eine kleine, prächtige Perſon: wenig gebildet, aber arbeitſam und thatkräftig. Während ſie große Körbe mit ſilbernen Meſſern blank macht, und eine dirnenhafte Wohnungsgenoſſin ihr dabei ſpielerig hilft, wankt er jammernd umher und klagt darüber, daß er ſeine großen muſikaliſchen Ideen nicht zu Papier bringen kann, weil ihm die theoretiſchen Vorkenntniſſe fehlen — weil er keine Gelegenheit gehabt habe, Tüchtiges in ſeiner Kunſt zu lernen. Kurz, man merkt ſchnell, daß dieſer mattherzige Jüngling ſein Mädchen nur noch wenig liebt, an ſeinem eigenen Können verzweifelt und ſich nach Mutters weichem Neſte zurückſehnt. Daher hat Rolf Munk, wie er nun plötzlich erſcheint, leichtes Spiel, den weichen Träumer ins Elternhaus zurück zu locken. Im dritten Akt erſcheint Robert dort. Zwar will er ſcheinbar gleich wieder fort, aber Mutter und Schweſter reden ihm gütig zu und verlangen durchaus nicht, daß er auf ſein Mädchen verzichten ſoll. Im Gegenteil, man wünſcht, daß er ſie ins Elternhaus einführe. Robert aber weiß, daß das unmöglich iſt. Seine treue Gefährtin im Unglück hat ihm ſchon im zweiten Akte erklärt, daß ſie auf dieſe Weiſe ſeine Gefährtin im Glück niemals werden wolle. Stärker als er, iſt ſie zu ſtolz, demutvoll das Haus zu betreten, in dem man ſie ſo ungerecht gehaßt hat. So weiß Robert, daß er nur allein im Elternhauſe bleiben kann. Aber er kämpft nur einen kurzen Kampf. Als die Mutter gar aus dem Keller einen großen ſchönen Napfkuchen (!) hervorholt, den ſie zu Ehren ſeines Empfanges eigenhändig gebacken hat, — da ſinkt der weichherzige Sohn angeſichts dieſes Zeichens mütterlicher Liebe gerührt in die Knie, und damit hat er die tapfere Gefährtin ſeiner Unglückstage verraten. — Dieſe kleine Tapfere hat aber noch den Glauben, daß der Treuloſe wiederkehren wird, wenn er ihr neueſtes Geheimnis erfährt: auch ſie iſt im Begriff, Mutter zu werden. Um ihm das zu melden, will ſie einmal in der Wohnung ſeiner Mutter erſcheinen. Aber ehe ſie ihn dort ſprechen kann, erfährt ſie von ſeiner Schweſter, wie glücklich Robert jetzt iſt und welch großer Zukunft er entgegengeführt werden ſoll. Da beſchließt ſie zu gehen, ehe ſie ihre Meldung erſtattet hat — und ſich ſchweigend für ihn zu opfern. — Alſo ganz wie bei Hauptmann — weichliche Männer neben ſtarken Weibern! — Menſchen, die an keinen Sieg mehr glauben, ſchaffen ſolche ewig unterliegende Geſtalten, und Sterbende wecken ja beim erſten Anblick das Mitleid und die Thränen des Beſchauers.

Die Todgeweihten — „Morituri" — ſo nannte ſich auch Sudermanns gleichzeitige Schöpfung (1896), und dennoch zeigte ſich hier ein langſames Wiedererwachen ſeiner Kraft — wenigſtens mit den beiden erſten der drei Bilder, aus denen ſich dieſe neue Bühnendichtung zuſammenſetzte. Zuerſt der trotzige Gotenkönig Teja, der ſich im Angeſichte des Todes aus Pflichtgefühl vermählt und nur widerwillig, dann aber auch in großem Sinne das Glück der Liebe erkennt — und in dieſem Augenblicke ſterben muß! Und dieſer Grundgedanke des Sterbenmüſſens verpflanzt ſich in die moderne Welt fort im zweiten Einakter „Fritzchen". Welch ein Gegenſatz zwiſchen dem alten und dem neuen Helden! Fritzchen iſt ein junger Leutnant, der ein ſchlichtes Mädchen geliebt hat; aber der ſchneidige Vater, Offizier, hat ihn ausgelacht; erſt ſolle er etwas erleben, wie ſeine Ahnen es alle getrieben hätten. Mit einem Wort: Fritzchen ſoll ſich in kecke, ſchneidige, unſittliche Liebesabenteuer einlaſſen. Das verſucht das arme Fritzchen nun auch, aber bei der erſten Gelegenheit bekommt er Peitſchenhiebe, und es bleibt ihm nichts übrig, als ſich im Duell totſchießen zu laſſen. Wie ihn der ſchneidige Herr Papa nun im letzten Augenblick zur Rede ſtellen will, da zeigt der Sohn dem oberflächlichen Alten, daß nur ſeine Erziehung ihn dahin getrieben habe. Dieſer plötzliche Ausblick auf die vernichtende Wirkung einer blaſierten Weltanſchauung hebt den kurzen Einakter zur Würde einer großen Zeitdichtung empor. Er gehört zu dem Beſten, was Sudermann geſchrieben hat. Nur hätte er den Verſuch unterlaſſen ſollen, den beiden gewaltigen Schilderungen des Sterbenmüſſens in alter und neuer Zeit mit den Schellenglocken der Narrenkappe nachläuten zu wollen. Ein dritter Einakter „Das ewig Männliche" ſollte nämlich den tragiſchen Grundgedanken ins Komiſche wenden. Aber weder die Verſe, noch die frivole Grundidee dieſes Maskenſcherzes ſind des Schöpfers der beiden erſten Einakter würdig. Alles in allem aber bewies dieſe ſonderbare Einakter-Gruppe mit ihrem Schwanken von geſchichtlicher Proſa durch die moderne Welt zu pikanten Verſen, daß auch Sudermann ſehnſuchtsvoll darnach ſtrebte, ſich wieder zu größeren Zielen emporzuringen.

Fünftes Kapitel.

Die Sehnſucht nach dem Erhabenen beginnt wieder die Bühnen-Dichter zu beherrſchen.

Die Verſe waren nun einmal wieder modern geworden. Auch Hauptmann bediente ſich ihrer zum zweiten Male in ſeinem Märchendrama „Die verſunkene Glocke" (1896). Ein Glockengießermeiſter iſt der Held in Hauptmanns berühmteſtem Bühnenwerke. Aber ehe wir ihn ſelbſt ſehen, erblicken wir diejenigen Mächte, die mit den Glocken keine Freundſchaft geſchloſſen haben. Die Glocke iſt das Symbol des Chriſtentums; heidniſchen Urſprungs aber und heidniſchen Glaubens ſind die Waldgeiſter hoch in den Bergſchluchten des Rieſengebirges. Da, wo Rautendelein ihr Elfenreich leitet; da, wo der Nickelmann plump und unwirſch ſein „Brekekeker" aus dem Brunnen ertönen läßt; da, wo der Waldſchratt,

die Menschen irre führend, von Zacken zu Zacken springt: da glaubt man noch an den milden Baldur und an den sonnigen Freir, an den grimmigen Thor und den mächtigen Wodan, aber da haßt man die Christenglocken. In dies Gebirge ist der Meister Heinrich hinaufgestiegen, bekümmert hinter dem Wagen herschreitend, der seine neueste und schönste Glocke entführt. Er war nicht zufrieden mit dem Guß, den das ganze Städtlein lobte. Da kam, ihm unsichtbar, der Waldschratt und ließ, seinem neckischen Berufe getreu, den Wagen in den Abgrund stürzen. Halb freiwillig, halb unfreiwillig folgte der Meister seinem Werke. Auf der Waldwiese, wo Rautendelein des Nickelmanns plumpes Werben abweist, steht die Hütte der alten Hexe Wittichen. Da taumelt der Meister daher, krank und sterbenssehnsüchtig. Die alte Hexe will ihn sterben lassen, das zarte Elflein Rautendelein aber bittet für sein Leben. Weh ihm, daß er die Augen aufschlägt zu ihr! Weh ihm, daß der fromme Pfarrer, der auf seine Aufklärung pochende Schullehrer und der mutige Barbier ihn finden, ihn von der alten Wittichen zurückerhalten und ihn heimtragen in das Haus seines treuen Weibes, das ihn da in banger Sehnsucht erwartet. Wie war sie stolz auf sein neuestes Werk, wie erschrak sie bei der Nachricht von seinem Unfall, wie ist sie nur ganz Liebe bei seinem Anblick! Aber sie hört das schreckliche Wort aus seinem Munde. Sie hört, daß sie mit all ihrer frommen Liebe sein Herz nie ganz ausgefüllt, daß er immer eine Oede in sich empfunden hat, daß er jetzt nur sterben will, um ihr nicht noch mehr weh zu thun. Und wie sie ihn verlassen für einen Augenblick, da erscheint verkleidet Rautendelein, die Elfin von den Bergen, und mischt ihm den Zaubertrank und singt ihm das Zauberlied und hat sein Herz gefangen für immer. Der nächste Akt schon zeigt ihn uns, von hoher Begeisterung das Herz geschwellt, oben in den Bergen, wo er den Pfarrer freundlich empfängt, der kommt, um ihn ernstlich zu vermahnen. Heinrich verteidigt sich gegen den Vorwurf, daß er ein Gottesleugner geworden sei; im Gegenteil glaubt er Gott jetzt noch tiefer und wahrer zu erkennen, und da nach seiner Meinung die Glocken des Thales oben in den Bergen nicht tönen wollen, so will er eine neue, große, wunderbare Glocke schmieden, die der ganzen Menschheit läuten soll. Der Pfarrer aber erkennt in den Worten des Meisters seine Abtrünnigkeit vom alten Christenglauben und erklärt ihm, er werde die alte, in dem See versunkene Glocke noch einmal tönen hören. So ungläubig der Meister dazu den Kopf schütteln mag, die Prophezeiung erfüllt sich schleunigst. Wir sehen ihn im vierten Akt eifrig an seiner neuen Glocke arbeiten, aber es scheint nicht mehr so recht vom Flecke zu gehen. Als ein Uebermensch will er die Zwerge zwingen, die schon lässig werden; als ein Uebermensch wirft er den Ansturm der Bürger zurück, die, aus dem Thale heraufsteigend, mit Gewalt ihn von seinem Rautendelein losreißen wollen; aber daß er doch nur ein kleiner, sterblicher Mensch ist, erfährt er bald darauf. Er sieht im Geiste seine kleinen Knaben — sie sind beide tot — die Zacken des Berges hinanklimmen, sie tragen in der Hand ein Krüglein, darin sie die Thränen ihrer Mutter gesammelt haben. Auch sie ist tot. Wo ist sie? In demselben Bergsee, worin die tote Glocke schlummert. Die verlassene Frau hat sich, einsam und verzweifelt,

dahinein geſtürzt. Schrecklich ſoll es dem Meiſter zur Gewißheit werden, denn plötzlich beginnt die Glocke unten im See wieder zu tönen. Die tote Frau hat ſie mit der ſtarren Leichenhand zum Klingen gebracht. Es grauſt dem Meiſter. Er flieht davon, von Furien gehetzt, und findet endlich vor der Hütte der alten Wittichen ſeine letzte Ruhe. In dem Brunnen tief drinnen wohnt nämlich jetzt Rautendelein bei dem Nickelmann, der nun Macht über ſie gewonnen hat. Sie ſteigt noch einmal herauf, kann ihm aber nur noch den Todesbecher reichen mit dem Trunk, den die alte Wittichen ihm eingeſchenkt hat. Dann ſteigt ſie hinab in die ewige Gefangenſchaft des Brunnens; er aber ſtirbt, die ungeſtillte Sehnſucht nach der Sonne im Herzen.

Die Sehnſucht nach der Sonne! „Mutter, gieb mir die Sonne!“ ſo flehte der unglückliche Oswald in Ibſens „Geſpenſtern“. Nach der Sonne ſteht auch der Sinn Heinrich des Glockengießers. Wir wiſſen ſo wenig von ſeiner Vorgeſchichte wie in der Regel bei Hauptmanns Helden. Was hat zwiſchen ihm und ſeiner Gattin geſtanden? Er war eben ein „unverſtandener Mann“, wie ſo viele Hauptmann'ſche Lieblinge. Seine Frau liebt ihn aber nicht bloß wie Käthe den Johannes in „Einſame Menſchen“; ſie liebt größer. Sie verſteht ſein Künſtlerſtreben, ſie liebt ſeinen Beruf, ſie vergöttert ſeine Kunſt, ſie lebt in ſeinem Ruhm. Und noch weniger iſt Rautendelein eine andere Anna Mahr. Vielmehr iſt die Elfin ein Naturkind, das nichts vom Glockengießen verſteht, und ſie iſt es nicht, die ihm den großen Gedanken von der neuen, ſchöneren und heiligeren Glocke in das Herz giebt. Es kommt ihm dieſer Gedanke von ſelbſt, wie er in der Freiheit der Berge ſich mit ſich allein findet, wie er ſich Herr fühlt über alles Irdiſche. Die Nixlein leben ſich aus, ſo erfahren wir, und ſie lieben ſich auch aus. Das iſt Meiſter Heinrichs Sehnen. Ihm iſt es daheim zu eng. Er will die neue Religion gründen, die Religion der Weltbeglückung!

Was aber dies Problem vom dritten Akte an ſo unklar erſcheinen läßt, iſt der Umſtand, daß Hauptmann ſo ängſtlich am Bilde der Glocke feſthält. Ibſen macht es in ähnlichem Falle anders. Wie ſein Doktor Stockmann den Badeort nicht reinigen kann von Bazillen, geht er vom beſonderen Fall zur Allgemeinheit über. Er ſtellt ſich in den Verſammlungsſaal und redet von dem Schmutz und den Bazillen der Geſellſchaft, die ſchädlicher ſeien, als die des Badeortes. Warum läßt Heinrich oben nicht das Glockengießen, warum verkündet er nicht in einer feurigen Bergpredigt der lauſchenden Menge, die ihn vertreiben will, ſein neues Evangelium? Weil dieſer Meiſter Heinrich nicht die Schöpfung des Gedankendichters Ibſen, ſondern des Gefühlspoeten Hauptmann iſt. Er iſt, wie immer bei Hauptmann, der Typus des unklaren Schwächlings. Wie ein auf einer Frevelthat ertappter Knabe muß er erzittern beim Klang der Glocke tief im See. Sein Truggebäude von erträumter Größe bricht ihm zuſammen mit dem Ende des Liebesrauſches. Er verliert die Macht über Elfen und Menſchengeiſter, und nur der Tod iſt ſeine traurige Erlöſung.

Was aber in dieſem erfolgreichſten aller Schauſpiele der letzten Jahre ganz vortrefflich gelungen iſt, und was auch für das großſtädtiſche Publikum ein

wahres Labſal bildet, das iſt die Märchenſtimmung des rauſchenden Bergwaldes, das iſt die warme und reiche Belebung der Natur. Die Bühne, die ſo lange, beſonders auch durch Hauptmanns Anregung, zu einer Marterkammer geworden war, atmet hier den ſatten würzigen Walduft, und eigenartig reizvoll ſind die Geſtalten, die ſich hier tummeln.

Daher war der Erfolg des Stückes auch ein ſo ungeheurer. Außer den unzähligen Aufführungen in aller Welt erlebte allein die Buchausgabe in drei Jahren über vierzig Auflagen.

Man überſah eben die Verworrenheit des Grundgedankens, um ſich an der Romantik des Märchens zu erfreuen, und man berauſchte ſich an klingenden Worten wie:

„Wer mir mein Werk bezahlt? O Pfarrer, Pfarrer!
Wollt Ihr das Glück beglückt, den Lohn belohnt? —
Nennt immerhin mein Werk, wie ich es nannte:
Ein Glockenſpiel! Dann aber iſt es eines,
wie keines Münſters Glockenſtube je
es noch umſchloß, von einer Kraft des Schalles,
an Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich,
der brünſtig brüllend ob den Triften ſchüttert;
und ſo: mit wetternder Poſaunen Laut
mach' es verſtummen aller Kirchen Glocken
und künde, ſich im Jauchzen überſchlagend,
die Neugeburt des Lichtes in die Welt.

Urmutter Sonne!! Dein und meine Kinder,
durch deiner Brüſte Milch emporgeſäugt —
und ſo auch dieſes, brauner Krum' entlockt
durch nährend-heißen Regens ew'gen Strom:
ſie ſollen künftig all ihr Jubeljauchzen
gen deine reiche Bahn zum Himmel werfen.
Und endlich, gleich der graugedehnten Erde,
die jetzund grün und weich ſich dir entrollt,
haſt du auch mich zur Opferluſt entzündet.
Ich opfre dir mit allem, was ich bin! —
O Tag des Lichtes, wo zum erſtenmal
aus meines Blumentempels Marmorhallen
der Weckedonner ruft — wo aus der Wolke,
die winterlang uns drückend überlaſtet,
ein Schauer von Juwelen niederrauſcht,
wonach Millionen ſtarrer Hände greifen,
die, gleich durchbrannt von Steineszauberkraft,
den Reichtum heim in ihre Hütten tragen:
dort aber faſſen ſie die ſeidnen Banner,
die ihrer harren — ach, wie lange ſchon?! —
und, Sonnenpilger, pilgern ſie zum Feſt.

O Pfarrer, dieſes Feſt! — Ihr kennt das Gleichnis
von dem verlornen Sohn —: die Mutter Sonne
iſt's, die es den verirrten Kindern ſchenkt.
Von ſeidnen Fahnen flüſternd überrauſcht,
ſo ziehn die Scharen meinem Tempel zu.

Und nun ertönt mein Wunderglockenſpiel
in ſüßen, brünſtig ſüßen Lockelauten,
daß jede Bruſt verſchluchzt vor weher Luſt:
es ſingt ein Lied, verloren und vergeſſen,
ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,
aus Märchenbrunnentiefen aufgeſchopft,
gekannt von jedem, dennoch unerhort.
Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
bald Nachtigallenſchmerz, bald Taubenlachen —
da bricht das Eis in jeder Menſchenbruſt,
und Haß und Groll und Wut und Qual und Pein
zerſchmilzt in heißen, heißen, heißen Thränen.

So aber treten alle wir ans Kreuz
und, noch in Thränen, jubeln wir hinan
wo endlich, durch der Sonne Kraft erlöſt,
der tote Heiland ſeine Glieder regt
und ſtrahlend, lachend, ew'ger Jugend voll,
ein Jüngling, in den Maien niederſteigt." —

Eine Fülle ſchöner Worte und ſelbſtbewußter Verheißungen! — Aber — was denn nun eigentlich das für ein Zauber iſt, worin denn nun eigentlich das erlöſende Neue beſteht, das erfahren wir nicht. — Statt einer Idee nur Worte! —

Man kann wohl ſagen, daß ſelten ein begabter Poet ſo häufig mit einem nachfolgenden Werke alle Grundſätze des kurz vorangegangenen umgeworfen hat, wie Hauptmann. Kaum hatte er mit ſeiner Aeußerung über die Zukunft der Litteratur den Himmel aus der Poeſie verbannt, ſo ſchrieb er ſelbſt ein Himmelfahrtsſchauſpiel, und, nachdem er Jahre lang gegen Pathos und Rhetorik auf der Bühne gekämpft hatte, ſiegte der dritte Akt ſeiner verſunkenen Glocke grade durch donnerndes Pathos und rauſchenden Wortſchwall. Bei alledem war aber auch hier wieder keine zielbewußte Fortentwickelung, denn ſchon ſein nächſtes Schauſpiel brachte wieder kraſſen Naturalismus. Er iſt eben bis jetzt der ewig hin und her Schwankende geblieben. — Doch vor der Hand begeiſterte ſich alle Welt für „Die verſunkene Glocke".

Auch das leicht im Hintergrunde anklingende religiöſe Motiv verhehlte ſeine Wirkung nicht, denn auch hier war eine Sehnſucht der Zeit verborgen. Noch am Ende desſelben Winters, deſſen Mitte „Die verſunkene Glocke" gebracht hatte, traten faſt gleichzeitig zwei Dramatiker mit Schauſpielen aus der Religionsgeſchichte hervor: Adolf Wilbrandt mit ſeinem „Hairan" im „Berliner Theater" und ich mit meinem „König Saul" im „Theater des Weſtens". Wilbrandt hatte den kühnen Verſuch gewagt, das Leben Jeſu ſelbſt dramatiſch zu geſtalten, jedoch von einem andern Standpunkte aus, als vor Jahren Gumppenberg. Um zunächſt niemanden in ſeinen religiöſen Empfindungen zu verletzen, ſprach er den geheiligten Namen ſelbſt nicht aus, ſondern verbarg ihn hinter dem Namen Hairan. Aber ſchon die äußere Darſtellung durch den trefflichen Otto Sommerſtorff zeigte deutlich die allbekannte geweihte Geſtalt. Dennoch war nur die Jeſus-Idee

derselbrn zu Grunde grlrgt; auch spielt sich das Lrben Hairans nicht in Palästina ab, sondern in der klassischen Wrlt. Ein antiker religiöser Aufzug mit seinrm hohlen Gepränge steht gleich anfangs im wirkungsvollen Gegensatz zu den innrren Seelrnqualen des mit sich ringenden Hairan. Dagrgen ist die Geschichtr sriner Lirbe und drren Ueberwindung zu breit ausgrsponnen, obwohl die allzulangen Monologr des Helden oft von großer poetischer Schönheit sind. Der größte Unterschied zwischen Gumppenbergs und Wilbrandts Auffassung lirgt aber in drr Ausdrutung der Wunder. Auch Wilbrandt will diese nicht als unmittrlbare göttliche Einwirkung ansehen, aber er hütet sich auch, die rntwürdigende Schuld des Betruges auf seinrn Helden zu schleudern. Hairan srlbst glaubt nicht an seine rigrnr Wunderkraft. Einem Grlähmten ruft er zu, er sei nur Srelnarzt; „doch Arzt für kranke Glieder bin ich nicht!" Drnnoch springt der Grlähmtr geheilt auf seine Füßr, und Hairan ruft ihm zu: „Nicht ich, dein Glaub' hat dir geholfrn!" Daß der fesir Glaube an seinrn Arzt oft zu hrilen vermag — daß der feste Glaube jedrn Gläubigen auf seinr Art selig macht und, im übertragenrn Sinnr, Brrgr versetzen kann, wenn er rben zum festen innrren Willrn wird — das ist der Gedanke, der dieser Szenr zu Grunde liegt. Und daß Hairan diesen festen Glauben zu vrrbreitrn vermag durch seine Reinheit und innere Größr — das ist der Grundzug srines Charaktrrs. So stirbt er im lrtzten Akte des wenig dramatischen, aber srhr gedankenreichen Dramas als ein äußrrlich unterliegendrr, innerer Sieger.

Ganz anders lag das Thema meinrs „König Saul". Diese Gestalt, die von frühsier Jugend an sich meiner Phantasie unauslöschbar ringeprägt hatte, wurdr mir zum Vertretrr des ringrnden, freirn Menschengristes, der gleichfalls den schweren Kampf grgrn die Gedankenunterdrückung so lange kämpfen mußte, bis er, endlich befreit, durch den krassrn Materialismus zur Nirtzsche'schen Uebermenschenphilosophie kam und heutzutagr schon wieder den Rückzug zur Mystik antritt. Das wenigstrns ist für mich der Grundgedanke, aus dem ich den Charakter meines König Saul zu grstaltrn versucht habr, der im Anfange, als nationaler Held vom Kriege heimkehrend, den Samurl, der ihn rinst gewählt, nun neidisch auf seinr Erfolgr findet. Wie dann Sauls Kampf gegrn drn Hohenprirster ihn schließlich zum Kampfe gegen Gott und Schicksal und zum rrträumten Uebermenschen werden läßt, bis er srinrr Ohnmacht innr wird und, von der Srhnsucht nach seinrn rrloschenrn Idralen getrieben, vor der Hexr von Endor niederkniet, — das ist drr Seelrnkampf, den ich schildern wollte. Ob es gelungrn ist, darüber mögen andere urteilen; srinr Absichten aber zu äußrrn, das ist das Rrcht des Schaffenden.

Mittlerweilr hatte Sudermann auch srin biblischrs Drama brendet, und nach der Sommerpausr sollte es im „Deutschrn Thrater" zur Aufführung kommen. Da durchkreuzte wiedrr einmal dir Polizri dir Pläne des Dichters. Aber wiedrr erwies sich das Verbot nur als eine unbrabsichtigtr Reklame, denn natürlich mußte es wieder zurückgrnommen wrrden, und um so höher waren dir Erwartungrn des Publikums gespannt auf dirsen Johannes.

Am wenigſten konnte wohl jemand begreifen, warum dieſes Stück verboten werden konnte, denn in dieſem dritten*) Chriſtusdrama der ganzen Epoche erſcheint die Geſtalt Jeſu am heiligſten und reinſten — hier iſt er wirklich der Welterlöſer, der Heiliger des Menſchengeſchlechts, der Verkündiger der reinen Liebe — und obendrein — hier erſcheint er gar nicht auf der Bühne. Dieſer Umſtand hätte alle religiöſen Bedenken gegen die Aufführung vernünftigerweiſe ſchwinden laſſen müſſen. Aber freilich — was, vom Standpunkt der Bühnenmöglichkeit aus betrachtet, der größte Vorzug dieſes Stückes iſt, das iſt — vom künſtleriſchen Standpunkt aus geſehen — ſein größter Fehler. Denn das Schauſpiel ſtellt Johannes den Täufer als den ſtrengen Verkündiger des göttlichen Zorns in geraden Gegenſatz zu der Lichtgeſtalt Jeſu, des Verkündigers der göttlichen Liebe: und von dieſen beiden entgegengeſetzten Charakteren ſehen wir *einen* nur lebendig auf der Bühne — von dem andern hören wir nur beſtändig reden. Das hat dieſen erhabenſten Stoff, zu dem ſich Sudermann je emporgeſchwungen hat, um ſeine dramatiſche Vollkraft gebracht. —

Das Stück beginnt mit einem Vorſpiel in wilder Felsgegend in der Nähe Jeruſalems, wo nächtlicherweile Johannes von ſeinen Gläubigen aufgeſucht und mit allerlei Anliegen beſtürmt wird, auf die er als ſtrenger Bußprediger antwortet. Deutlich iſt ihm aber noch der Augenblick in der Erinnerung, wo er Jeſum getauft hat.

Aber er hat keine Ahnung, wo dieſer Gottesſohn geblieben iſt. Dem „Kommenden" will er die Bahn bereiten, indem er Buße predigt. Und da kommt aus dem Schloſſe des Vierfürſten Herodes die kleine Mirjam zu ihm und meldet ihm Schreckliches: Herodes hat ſich mit Herodias, der Frau ſeines eigenen Bruders, vermählt und will mit ihr und ihrer Tochter Salome — zuſammen den Tempel betreten am erſten Paſſahtage. Sogleich beſchließt Johannes, ſelbſt zum erſtenmal nach Jeruſalem zu gehen, um das zu hindern oder zu beſtrafen. — Der erſte Akt ſpielt dann vor dem Tempel. Da treibt ſich allerlei Volks umher, und man ſieht die verkommenen Zuſtände der erſtarrten altjüdiſchen Religion. Da darf man einen Mann nicht ſtören, wenn er im Geſetze lieſt — darauf ſteht der Tod. Da kommen Prieſter des Weges, die vergebens ihren Segen anbieten, den die aus der Schule der Phariſäer verſchmähen. Da geht ein ſogenannter Zelot umher, ein ſchrecklicher Fanatiker. Jeden, dem ein halbwegs freies Wort entſchlüpft, erklärt er für einen Gottesläſterer und erſticht ihn hinterrücks mit ſeinem Dolche. Da bittet einer vergebens darum, die kühlenden Begießungen auf den kranken Fuß ſeiner Frau am Sabbath fortſetzen zu dürfen. — Aber ein Galiläer erklärt, die Phariſäer ſeien unrein durch ſich ſelbſt, denn: „Höher denn Geſetz und Opfer iſt die Liebe". Dies Wort, das den Zorn der Geſetzeskundigen erregt, bohrt ſich in die Seele des Johannes. Vergebens ſucht er zu erforſchen, wer den Galiläer dies gelehrt hat. Denn Johannes hat bisher das Wort „Liebe" gehaßt, weil er es für

*) Erwähnt ſei auch noch A. Fritſchs „Judas Iſcharioth", Rom 1891, der ſich mehr an die bibliſche Ueberlieferung anſchließt und einen Teil einer „Jeſus-Paſſion" bildet.

den Deckmantel alles Verweichlichenden in der Welt hält. Und nun tritt ihm in dem folgenden Akte die Liebe aufsteigend in ihren wechselnden Formen entgegen. Er wird in den Palast des Herodes gerufen, wo das dämonische Sinnenweib Herodias und das gleichfalls sinnlich veranlagte Töchterlein Salome seiner harren. Noch streitet in Salomes Herzen die wirkliche Liebe phantastisch mit dämonischen Trieben. Aber vergebens sucht sie im Herzen des Johannes Feuer zu entfachen. Doch auch der Zorn der Herodias weicht vor der Gewalt seiner Donnerworte, und sie entlassen ihn in Freiheit — beide nicht ohne Bewunderung seiner Größe. Ein Wort der Herodias aber hat den Johannes getroffen. Sie hatte ihm vorgeworfen, er kenne ja gar nicht die Menschen, für die er kämpfe, da er ja als Einsiedler lebe. So bringt er den Abend im Hause seines treuen Jüngers Josaphat zu und lernt dort die warme stille Familienliebe kennen. Aber immer noch ist er nicht mit der Liebe ausgesöhnt. Er äußert:

„Ich hörte hier einen von Sünde reden ... Wißt ihr, in welches Gewand sich die Sünde vornehmlich kleidet, wenn sie unter die Leute geht? Saget Hoffart — saget Haß, sagt was ihr wollt, und ich werde eurer lachen. Hört und behaltet es: Liebe nennt sie sich am liebsten. Alles, was klein ist und sich duckt, weil es klein ist — was die Brosamlein von seinem Tische wirft, um nicht mit den Broten zu werfen, — was die Gräber zudeckt, damit sie heimlich stinken, — was sich den Daumen der linken Hand abhackt, damit er zum Daumen der Rechten nicht sage: hüte dich, das alles heißen sie Liebe ... Und Liebe heißen sie, wenn im Frühling die Esel brünstig werden und die Hindinnen schreien, — wenn ein Weib selber am Abend die Steine zusammenträgt, mit denen das Volk sie toten wird am Morgen, um noch darauf zu buhlen; und das Weib spricht: Siehe Liebster, wie ist unser Lager so süß! — das nennen sie Liebe. . .“

Aber das Wort des Galiläers läßt ihm keine Ruhe. Diesen hat zwar inzwischen der schreckliche Zelot ermordet, doch vor den Stufen des Tempels schlafen nächtlicherweile allerlei Fremde. Unter sie mischt sich Johannes. Aber es sind aus Galiläa nur ein paar plumpe Kerle da, die vom Tischlermeister Joseph wohl mit Achtung reden, doch nur mit Hohn von seinem predigenden Sohne. Und wie Johannes von den Lehren dieses Sohnes etwas zu hören wünscht, da äußert der eine: „Ja, was lehrt er? Allerhand Thorheit lehrt er. So: wir sollen unsere Feinde lieben u. s. w.“ So unschön hier diese Lehren vorgetragen werden, so tief dringen sie doch in das Herz des Johannes. Und wie er am nächsten Morgen auf den einziehenden Herodes den ersten Stein werfen will, als Zeichen zum Beginn der allgemeinen Steinigung, da läßt er die schon erhobene Hand plötzlich sinken: „Im Namen dessen, der — mich — dich lieben heißt . . . ? (der Stein entfällt seiner Hand).“ Damit hatte er die Gunst des Volkes verscherzt und den Augenblick der Empörung verpaßt. Aber den Verdacht der Wache hat er doch erregt. Er wird ergriffen und in den Kerker geworfen. Herodes, der grübelnde Schwächling auf dem Throne, besucht ihn dort, und er findet den schlichten Weisen als einen ungefährlichen Mann, dem er volle Bewegungsfreiheit schenkt. Diese benutzt Johannes dazu, um seine Jünger herbeizurufen und sie nach Jesus auszusenden. Gleichzeitig kommt auch Salome zu ihm und bietet ihm nochmals ihre Liebe an. Wie er sie aber wiederum verschmäht, da stürzt sie entrüstet davon und — nun ist sein Schicksal entschieden. — Zu Ehren des römischen Legaten Vitellius veranstaltet

Herodes ein glänzendes Feſt, und um dem verwöhnten Gaſt etwas ganz Beſonderes bieten zu können, wünſcht der Fürſt, daß ſeine Stieftochter Salome vor ihm tanze. Sie willfährt unter der Bedingung, daß ſie nach beendetem Tanze eine Gnade erbitten dürfe, und auf den ſchrecklichen Rat ihrer ſchrecklichen Mutter Herodias verlangt ſie dann von dem beſtürzten Herodes das Haupt des Täufers in einer goldenen Schüſſel. Vortrefflich durchgeführt iſt die Szene, wo der blaſierte Vitellius das perſönliche Erſcheinen des Johannes wünſcht, um ſich zur Würze ſeines Mahles an deſſen Todesangſt zu weiden; wie Salome von ihm nur einen Kniefall und ein Wort der Bitte wünſcht, um ihm vergeben zu können; wie Johannes aber nur auf die Botſchaft ſeiner Jünger wartet und mit den überbrachten Grußworten Jeſu ſtolz in den Tod geht, während man durch die weitgeöffneten Fenſter des Palaſtes das Lärmen der Menge hört und die geſchwungenen Palmenzweige ſieht — beim Einzuge des Meſſias.

Leider ſind die Akte nicht alle ſo gut gebaut wie der letzte! Namentlich der erſte und dritte leiden ſehr an der bewußten oder unbewußten Beeinfluſſung durch Hauptmanns Stil und haben nichts von der ſonſtigen kraftvollen Steigerung und ſtraffen Geſchloſſenheit Sudermann'ſcher Akte. Aber dieſer Formfehler verſchwindet gegenüber dem inhaltlichen Mißgriff, daß der ſtrenge Bußprediger Johannes ſich in einen Liebespropheten umwandeln läßt: durch nichts als lauter Hörenſagen. Wenn die alles überſtrahlende Erſcheinung Jeſu ſelbſt im dritten Akte erſchiene und die düſtere Seele des Johannes auf die Knie niederzwänge in heiliger Verehrung vor der Gottheit der Liebe — dann wäre das Werk für die gegenwärtige Bühne zwar verloren geweſen — aber was für ein ewiges Kunſtwerk hätte daraus entſtehen können!

Das nächſte Drama Sudermanns war zu allgemeiner Ueberraſchung ein Märchen in Verſen: „Die drei Reiherfedern". Die Luft von Sudermanns Heimat durchweht den Schauplatz, denn an der Bernſteinküſte des Samlandes beginnt es. Prinz Witte, der von ſeinen nächſten Verwandten vertriebene junge Herrſcher von Gothland hatte dort eine myſtiſche alte Zauberin getroffen. Seine Sehnſucht nach dem denkbar vollkommenſten Weibe hat ſie zu ſtillen verſucht durch einen Talisman:

„Es liegt eine Inſel im Nordlandsmeer,
wo Tag und Nacht zur Dämm'rung wird;
noch niemand feierte Wiederkehr,
der ſich im Sturme dort verirrt.
Das iſt dein Weg.
Dort, wo das Heil noch nie gelehrt,
dort wird in einem kriſtallnen Haus
ein wilder Reiher als Gott verehrt.
Dem Reiher reiße drei Federn aus
und bringe ſie her!" —

Und wie er die Federn bringt, belehrt ſie ihn über deren Gebrauch mit den Worten:

„Die erſte der Federn iſt nur ein Schein
aus Lichtern und Nebeln, die rings um dich brau'n,
wirfſt du ſie opfernd ins Feuer hinein,
ſo wirſt du im Dämmer ihr Bildnis ſchau'n. —

Die zweite der Federn — merk' es dir gut!
Wird dich in Liebe mit ihr vereinen,
verbrennſt du ſie einſam in ſchweigender Glut,
muß ſie nachtwandelnd vor dir erſcheinen! —

Und bis die dritte in Flammen verloht,
reckſt du nach ihr die ſehnenden Hände;
der dritten Vernichtung bringt ihr den Tod,
drum hüte ſie wohl und denk' an das Ende." —

Prinz Witte kommt nun mit dieſem Talisman bewaffnet in das Schloß der jungen Königin-Witwe von Samland. Dieſe hat eben ein Tournier ausſchreiben laſſen und ſchwört, daß ſie den Sieger heiraten werde. Prinz Witte beteiligt ſich daran, und obgleich er nicht der Sieger wird, wählt ſie ihn zum Gatten. Aber er fühlt ſich an ihrer Seite nicht befriedigt, denn ihn treibt es, das Ideal zu ſuchen, das ihm die drei Reiherfedern verheißen. Das Verbrennen der erſten Feder hat ihm keine Klarheit verſchaffen können. Da verbrennt er nächtlicherweile die zweite Feder. Im ſelben Augenblicke ſteht vor ihm im Nachtgewand ſeine ſchöne Königin, die ſich von ihm gerufen glaubt. Aber er verſteht den Sinn des Orakels nicht, hält ihr Erſcheinen für ein zufälliges und — nachdem es ihm noch gelungen iſt, ſeinen älteſten Feind und Nebenbuhler zu beſiegen und zu töten — zieht er davon in die Fremde. Wie er endlich heimkehrt, ſieht er, daß nur ſeine ſchöne Königin ſein Glück ausmachen kann und, um ſich endlich von der ewigen Sehnſucht zu befreien, verbrennt er die dritte Feder. Sofort ſinkt ſeine Gattin ſterbend nieder, und zu ſpät erkennt er, daß ſie das für ihn beſtimmte Idealweib von jeher geweſen iſt. Und nun holt auch ihn die Begräbnisfrau.

Dieſe Geſchichte, die eine entfernte Aehnlichkeit mit Novalis' reizendem, ganz kleinem Märchen von „Hyacinth und Roſenblüt" hat, iſt ſo überwiegend epiſcher Natur, daß ſie — trotz hübſcher Charakteriſtik und manch hübſchen Einfalls die dramatiſche Form nicht verträgt.

Aber der Vers hielt wieder triumphierend ſeinen Feſtzug über die deutſchen Bühnen, und das geſchichtliche Koſtüm aller Zeiten tauchte aller Orten wieder empor. Ja ſogar das antike Gewand zeigte ſich wieder — nach dem alten Hellas begannen die Dichter wieder zu reiſen. Den Liebeswirren in der Ehe, die von den franzöſiſchen Salondramatikern ihres idealen Hauchs entkleidet und von den Naturaliſten zur platten Sinnlichkeit aufgelöſt waren — ihnen ſuchte man jetzt eine poetiſche Weihe zu verleihen durch den Schwung der Verſe und durch die Verlegung in eine frühere Zeit. So erlangte in Wien einen großen Erfolg Leo Ebermann mit ſeiner „Athenerin" (1896). Eine regelrechte Tragödie in fünffüßigen Jamben, die man etwa zur Schule Grillparzers rechnen könnte, erregte das Entzücken der Donauſtadt! Auch hier erliegt ein Mann dem Spiel der Liebe, aber ſein Kämpfen und Sterben iſt nicht ohne Kraft. In der Zeit kurz vor dem peloponneſiſchen Kriege kommt aus Sparta mit einer Geſandtſchaft ein Jüngling aus dem alten doriſchen Königshauſe der Agiden in das kunſtfreudige, ſchönheitstrunkene, aber verweichlichte Athen. Der bildſchöne, kraftvolle Jüngling, der bei

den ſchwarzen Suppen des Lykurgos groß geworden iſt und in der ſtählenden Abhärtung den einzigen Reiz des Lebens erblickt — er weiſt den erſten Gruß der üppigen Phryne ſtolz zurück; aber das reizt ſie gerade, und ſo entflammt ſie in dem Jüngling eine verzehrende Leidenſchaft, die ihn ſchließlich Pflicht und Vaterland vergeſſen läßt. Phryne ſelbſt verläßt mit ihm das Haus ihres gegenwärtigen Verehrers und Gebieters Thraſyllos. Aber in der Einſamkeit ihres äußerlich dürftigen Liebeslebens ſehnt der Spartaner ſich zurück nach ſeiner waffenfrohen Heimat, die verwöhnte Hetäre aber nach ihren Prachtgewändern und nach goldenem Schmuck. Mit ſolchem weiß Thraſyllos ihr Herz wieder zu erobern, bis ſie die kriegeriſchen Pläne ihres Liebſten ausplaudert. Um nicht als Verräter hingerichtet zu werden, tötet Agis ſich ſelbſt, und Phryne geſteht verzweifelt zum Schluß dem großen Philoſophen, der in dieſer kleinen Herzensgeſchichte den Vermittler geſpielt hat:

„O Epikuros, den man weiſe nennt,
willſt du den Wahnſinn meiner Bruſt mir deuten:
Um bunte Steine hab ich ihn verkauft,
und habe dennoch wahrhaft ihn geliebt!"

Auch Ludwig Fulda — wie immer allen Sätteln gerecht — griff einmal in die altgriechiſche Welt und gleichzeitig in die Tiefen einer Künſtlerſeele, indem er eine Tragödie des künſtleriſchen Ehrgeizes ſchrieb: „Heroſtrat" (1898): die Geſchichte des Mannes, der den Tempel der Artemis zu Epheſus anzündete, um dadurch unſterblich zu werden.

Sechſtes Kapitel.

Das Drama iſt wieder frei von der Alleinherrſchaft eines äſthetiſchen Dogmas.

So wogen denn jetzt wieder alle Stilarten lebensfreudig durcheinander auf der deutſchen Bühne, und die Zwangsherrſchaft des Naturalismus zum mindeſten ſcheint beendet. Während Schaumberger in ſeinen „Künſtlerdramen" (1893) bis zu ſeiner „Pepi Danegger" (1898) dem Realismus des modernen Lebens treu blieb, ſuchten andere nach wie vor dieſen Realismus auf die Geſchichte anzuwenden, wie der Leipziger Univerſitätsprofeſſor Paul Barth in ſeinem „Tiberius Grachus" und Ernſt Wachler in ſeinem „Kaiſer Tiberius". Mit ſeinem hiſtoriſchen Luſtſpiel „Wie die Alten ſungen" (1895) errang Carl Niemann ſtarke Bühnenwirkung. Georg Engel griff in „Hexenkeſſel" in die Zeit der Freiheitskriege, in „Hadaſa" in bibliſche Zeiten. Feinſinnig war Jacobowskis geiſtvolle Komödie „Diyab der Narr" und gleichfalls von guter Bühnenwirkung (1896), während Lienhard mit ſeinem zweiteiligen Drama „Till Eulenſpiegel" trotz des liebenswürdigen Humors die Kraft ſeines „Naphtali" nicht erreichte. In allen Stilen verſucht ſich mit gutem Bühnenerfolg Rudolf Lothar. Auf den kecken Wurf

„Cäsar Borgias Ende" ließ er die Tragödie „Rausch" folgen, das eigenartige Märchenspiel „Der Wunsch", das Drama „Ritter Tod und Teufel", das „Königsidyll" und das geistreich erfundene Possenspiel: „König Harlekin".

Von einem Extrem zum andern schwankend schuf Hauptmann seinen „Fuhrmann Henschel". In dem Helden des Stückes ist wieder einmal viel starke Beobachtungs- und Schilderungsgabe an einen Schwächling verschwendet worden. Der soziale Hintergrund des Stückes zeigt uns die Gegensätze eines vornehmen Gasthofs in einem schlesischen Kurorte. Wir wissen, daß Hauptmann einem solchen Orte entstammt. Und dennoch hätte man wohl ein großartigeres Bild solcher Gegensätze sich denken können, als es das Fuhrmannsdrama bietet. Nur die eine Seite zeigt sich hier — nur die Eingeborenen stehen da in ihrem Kampfe um das Dasein, das sie den reichen, kranken Gästen verdanken. In den Kellerräumen des großen Gasthofes mit seinen „vierzig Stuben, drei großen Sälen und nischte drin wie Ratten und Mäuse" befindet sich die armselige Wohnung des Fuhrmanns Henschel. Man ahnt von Anfang an schwere Seelenkämpfe, wie Henschel seiner sterbenden Frau schwören muß, daß er die Magd nicht heiraten werde, aber diese Seelenkämpfe hat uns Hauptmann nicht geschildert. Vielmehr malt er das sogenannte „Milieu" immer breiter aus. Mehr und mehr erwacht das Badeleben. Der zweite Akt bringt einen fröhlichen Maitag, an dem das vielverheißende Husten des ersten Kurgastes ertönt, den der verkrachte Schauspieler und Schankwirt mit einem frivolen Liede vom Schwindsuchtskandidaten triumphierend begrüßt. Frau Henschel ist tot, und Hanne jagt ihren einstigen Liebhaber, den jungen Kutscher, davon. Der eilt thränenden Auges von der Thränenlosen, die ebenso hartherzig ihr eigenes Kind aus früherer Zeit verleugnet und gemein genug ist, die Schande ihres Falles einer entfernten Schwester aufzubürden. Sie macht Jagd auf Hochwild. Sie will Frau Henschel werden. Und der brave Fuhrmann kommt gerade vom Kirchhofe und von dem teuren Grabe, am Geburtstage der Toten. Er kann nicht ohne sie leben, weil er ohne Frau ein steuerloses Schiff ist; er spricht schon von einem „kleenen festen Strickl", mit dem er seiner Not ein Ende machen will. Da hat Hanne leichtes Spiel. Sie braucht nur zu „flennen" und zu behaupten, sie wolle gehen. Den Gedanken erträgt der rückgratlose Riese nicht! Ohne Frau und nun auch ohne Magd! Wie willig leiht er Herrn Siebenhaars billigen Gründen sein Ohr. Ja, der trauernde Witwer hat schon auf dem Grabe der Gattin um ein Zeichen gefleht, das ihn von seinem Versprechen entbinde; er kann nun schon nicht mehr leben ohne die Hand der tollen Hanne. Und auf Siebenhaars Zureden beschließt er schnell, mit ihr zu reden — da aber fällt der Vorhang. — Dies Gespräch, das den Seelenkampf Henschels uns hätte vorführen müssen, überschlägt Hauptmann. Er macht es sich bequem und zeigt uns die beiden als verheiratetes Paar — im dritten Akt. Der Gatte ist mit seinem Fuhrwerk auf Reisen, und ein frivoler junger Kellner ist bereits der erklärte Liebhaber der Frau Hanne. Henschel hat gewußt, daß Hanne vorher schon einem Kinde das Leben geschenkt. Er hat's ihr nicht nur verziehen, nein, er erlöst das Kleine aus der widerwärtigen Erziehung durch den immer

betrunkenen Großvater. Er bringt's der Hanne, um von dieſer dafür mit Schimpf empfangen zu werden. Es fangen ihm an die Schuppen von den Augen zu fallen. Doch nur ſehr langſam. Wachs in den Händen der ſtarken Frau, hat er ſeinen treuen Gehilfen Hauffe entlaſſen, nur weil Hanne ihn nicht leiden mochte. Wie einen Hund hat er ihn auf die Straße laufen laſſen, den alten Arbeiter, der ſteif geworden iſt als treuer Diener ſeines Herrn. Wie einen Hund wirft er ihn aus der Schenkſtube des ſingenden Wirtes heraus, um die nur allzugerechten Anklagen des brotlos gewordenen Arbeiters gegen die verheiratete Dirne nicht anhören zu müſſen. Und es geht nun dem braven Henſchel ſo, wie es allen Helden franzöſiſcher Ehebruchsdramen ergeht — ſie ſind die einzig Blinden, wo alles ſieht. Immer von neuem muß er in der Wirtshausſzene die Anklagen gegen ſeine Frau hören, und da er den Schwager nicht behandeln kann, wie den abgelohnten Diener, ſo geht ihm endlich ein furchtbares Licht auf, und er verlangt zornraſend nach ſeiner Frau. Die geradezu erbarmungswürdige Schwäche dieſes Helden hat es erreicht, daß der Zuſchauer aufatmet bei dieſem Zornesausbruch — wie tieriſch wild er auch erſcheinen mag, er iſt doch ein Zeichen wiedererwachender Kraft — aber nur ein allzu flüchtiges. Schon im nächſten Akt zeigt es ſich, daß der ſchwachherzige Fuhrmann nur für einen Augenblick aus der Rolle gefallen war. Er ſitzt ſchwermütig daheim und ſchaut in den Mond und in die Wolken, träumt von den Toten, fragt ſich, ob ſeine erſte Frau und ſein Kind wirklich durch Hannes Schuld geſtorben ſind, dabei fängt er an, einen Entſchluß zu faſſen, der ſeine ganze innere Haltloſigkeit auf der Höhe zeigt. Es wird ihm klar, daß einer von beiden gehen muß: er oder die Hanne. Hanne iſt bereit dazu, aber er meint: „Du verſorgſt ja alles Fuhrweſen wie ein Mann. Aber wie geſagt, auf mich kommt's nicht an .... Und Berthel? Was ſoll aus dem Mädel werden?" Nun, Berthel iſt das uneheliche Kind der Hanne, das die Mutter beſtändig verleugnet und zu dem trunkfälligen Großvater zurückſchicken will. Soll dies Kind die Hauptſache ſein, ſo muß Henſchel gerade leben bleiben, und die unnatürliche „natürliche" Mutter muß gehen. Trotz alledem kommt Henſchel zu dem entgegengeſetzten Entſchluß. Scheinbar entſchloſſen, mit Hanne ſchlafen zu gehen, läßt er ſich von dieſer noch alle herriſchen Kommandos gefallen und ſchleicht ſtill, ganz ſtill ins Nebenzimmer, um ſich — als thue er ganz etwas Beiläufiges, ſozuſagen mitten im Geſpräche — aufzuhängen. Daß er das ohne alles Pathos ſo vollzieht, ſo, daß der Schauſpieler hier gar keine Gelegenheit hat, ſich einen „Abgang" zu machen, das hat man als beſondere Kunſtoffenbarung Hauptmanns gerühmt. Ja, es entſpricht dem Charakter dieſes Henſchel, aber was iſt das für ein Charakter! Er liebt Hanne und weiß es nicht. Er verſpricht, Hanne nicht zu heiraten, und bedenkt ſeine Worte nicht. Er heiratet ſie doch, und er kennt ſie nicht. Er wird von ihr betrogen und ahnt es nicht, er erfährt die Wahrheit und hat nicht die ſittliche Kraft, den unlauteren Verhältniſſen ein Ende zu machen. Der Strick iſt ja bequemer! Der ſtarke Rieſe hatte anfangs eine liebende Frau zur Seite, und dieſe wollte ihn ſchützen mit dem abgezwungenen Verſprechen. Warum hat er es gebrochen? Aus leidenſchaftlicher Liebe zu Hanne? Selbſt auch nur aus

übermannender Sinnesglut? Von alledem steht nichts zu lesen, ist nichts zu sehen. Er selber sagt es am besten: „Ich bin eben halt so hineingetapert!" Und für diesen tapernden Helden soll man sich im Ernste erwärmen? Er vertritt zuletzt eine eigentümliche Weltanschauung. Er will niemandem eine Schuld beimessen. Zur Hanne sagt er: „Du kannst nischt dafier, du brauchst nicht zu flenn'n!" Und von sich selbst sagt er: „Schlecht bin ich geworrn, bloß ich kann nischt dafier", und am passendsten faßt er seine Weltauffassung zusammen in den Worten: „Wie's kommt, aeso kommt's! Was will eens da machen." Das ist sehr tragisch ernst gemeint und erinnert doch so sehr an Jochen Nüßlers berühmtes Phlegmawort in Reuters „Stromtid": „Wat sall ick dorbi dauhn?" — Für Reuters männliche Kraft war so ein Jochen Nüßler nur eine komische Gestalt — für Hauptmanns eigene innere Schwäche ist solch ein Mensch rührend, der sich niemals als der Thäter seiner Thaten fühlt, weil er nur immer den Weg trottet, den ihm die Umstände anweisen. So hat sich denn Hauptmanns empfindlichster Mangel nie deutlicher gezeigt, als in dieser Fuhrmannstragödie. — Der äußere Erfolg des Stückes war groß. Wesentlich trug dazu die vortreffliche Aufführung im „Deutschen Theater" in Berlin bei. Der Schauspieler Rittner, dessen Spiel bei der Eröffnung dieser Bühne dem wildgenialen Feuer des jungen Schiller gegenüber versagt hatte, — der mattherzigen Lebenswahrheit des jungen Hauptmann wurde er vollkommen gerecht. So unmöglich sein „Ferdinand" gewesen war, so vorbildlich wurde sein „Fuhrmann Henschel". Aber auch in Wien errang das Stück einen starken Erfolg und wurde geradezu zur Rettung für den Direktor des Burgtheaters. Dort war nämlich Burkhardt mittlerweile in Schwierigkeiten geraten und hatte seinen Abschied genommen (18. Jan. 1898). Sehr schnell darauf wurde durch kaiserlichen Erlaß zu seinem Nachfolger der Kritiker der „Vossischen Zeitung" in Berlin, Dr. Paul Schlenther, bestimmt. Es ist nicht Aufgabe einer Litteraturgeschichte, den Kabalen und Intriguen nachzuspüren, die diesem Direktionswechsel vorausgegangen sein mögen. Ausführlich berichtet darüber Hermann Bahr in seinem „Wiener Theater" (Berlin 1899, Seite 168—190). Mochte stattgefunden haben was wollte, zunächst begrüßte Jung-Wien in dem Brahm-Schüler jedenfalls einen Mann, von dem man glaubte, daß er der Jugend würde gerecht werden, während die ältere Generation die Köpfe darüber schüttelte, daß das berühmte Theater einem Berliner Zeitungsschreiber anvertraut wurde. Die nächste Enttäuschung traf aber die junge Partei. Das sogenannte Jung-Wien sah seinen Hauptführer wohl in Hermann Bahr, der seinen Wohnsitz dauernd in Wien genommen hatte, eine Zeit lang als Redakteur der „Deutschen Zeitung" thätig gewesen war und dann ein eigenes Organ gründete unter dem Titel „Die Zeit". Er hatte in den Jahren 1890—91 seine bisherigen Aufsätze in zwei Sammlungen herausgegeben, deren eine er herkömmlich „Zur Kritik der Moderne", deren andere er aber prophetisch „Die Ueberwindung des Naturalismus" taufte. Allerdings hatte er von jeher darauf hingedeutet, daß mit dem bloßen Naturalismus die litterarische Zukunft nicht zu erobern sei. Sein eigentümlicher, geistreich unruhiger Stil, wie ihn namentlich seine „Russische Reise" (1893) auf der Höhe zeigt, hatte

ſich in allen möglichen ſonderbaren Stoffen ausgetummelt und ließ noch lange den franzöſiſchen Einfluß erkennen, ſo in den Skizzenſammlungen: „Fin de siècle“ und „Caph“. Die perverſen Neigungen ſeiner Helden und Heldinnen zeigen ſich im tollſten Hexenſabbath, aber gleichzeitig auch mit einer unheimlich packenden Kraft dargeſtellt, in ſeinem Schauſpiel „Mutter“. Später ſchlug er einen eigentlich Wieneriſchen Ton an in Schauſpielen, die daher auf Oeſterreich in der Wirkung im weſentlichen beſchränkt bleiben mußten, wie das „Tſchapperl“, „Der Star“, der „Athlet“ u. ſ. w. Am abgeklärteſten ſtellte ſich ſein Stil ſpäter in ſeinen Kritiken dar. Auch wo man ihm nicht zuſtimmen kann, muß man ihm faſt immer einräumen, daß er etwas Geiſtreiches zu ſagen hat. Ja, ſeine Wieneriſche Behaglichkeit, die ſeinem Stil echte Lokalfärbung verleiht und dabei gemütliche Breite mit geiſtreichen Ueberraſchungen vereinigt, läßt ihn als einen der intereſſanteſten Typen des öſterreichiſchen Journalismus erſcheinen. Der Zorn aber ſcheint ihn immer zu packen, wenn er auf Schlenther zu reden kommt. Eine ſeiner Auslaſſungen mag hier folgen als charakteriſtiſches Zeichen der ſchweren Enttäuſchung „Jung-Wiens“:

„Es dauerte ein bischen lange, bis er überhaupt begann. Er hatte etwas viel mit Bücklingen durch alle Inſtanzen, Rührungen über den gewiſſen „Geiſt des Burgtheaters“ und Angelobigungen an ſeine Clique im Cottage zu thun, und kaum war er mit der Bewunderung des alten Intendanten fertig, ſo fing er mit der des neuen von vorne an; nie iſt allen Funktionären inſtändiger, flehentlicher hofiert und geſchmeichelt worden. Ich weiß nicht, ob das ſo klug geweſen iſt, als der Herr Schlenther meint. Er kennt die Wiener nicht. Die Wiener haben es nicht ſehr gern, wenn jemand in alles hineinkriecht, und mit einem Erſtaunen, das von Mißachtung nicht mehr gar zu fern war, ſahen ſie zu, wie der Berliner Gelehrte auf einmal die albernſten Phraſen der Wiener Vorſtadt anzuſtrudeln mit jedem Bänkelſänger um die Wette befliſſen war. Endlich aber mußte er doch beginnen. Es ging nicht mehr. Man war ſchon ein bischen ungeduldig geworden. Seine Freunde aus dem Cottage, die Verſchwörer gegen Burkhardt, liefen mit großen Worten in der Stadt herum: man werde etwas erleben, nun ſollte man erſt ſehen, wie unfähig jener geweſen, denn dieſer ſei in allem das Gegenteil! Sie hatten nicht gelogen. Wir erlebten wirklich etwas. Er war wirklich das Gegenteil. Er begann endlich. Er begann mit einem Stück, das Burkhardt abgewieſen hatte. Es fiel durch. Ein anderes folgte, das Burkhardt nicht geben wollte, bis er einen Nachfolger für Mitterwurzer hätte, um unſeren alten Ibſen nicht mutwillig lächerlich zu machen. Es fiel durch. Ein drittes kam, das Burkhardt für die Witt und Kainz aufgehoben hatte, die mit ihrer reifen Kunſt die Spielerei wohl gehalten hätten. Es fiel durch. Herr Schlenther wollte auch ſeine „Entdeckung“ haben: ein Fräulein .... kam, eine entſetzliche Novize, die auf der Bühne noch nicht ſtehen und nicht gehen konnte. Sie fiel durch. Herr D..... mußte einen Liebhaber ſpielen. Er fiel durch. In der Not trommelte Herr Schlenther ein paar Gäſte aus der Provinz her. Sie fielen durch, alle fielen durch.“

So weit der zornige Hermann Bahr. In der That hatte man in Wien vielfach die Methode nicht gut geheißen, die Schlenther aus ſeiner Rolle im jüngſtdeutſchen Feldzuge her gewöhnt war, bei allen Gelegenheiten durch Tiſch- und Grabreden für ſeine „Richtung“ wirken zu wollen. Man wollte dramaturgiſche Thaten ſehen. Als Schlenther den in Berlin längſt aufgeführten „Fuhrmann Henſchel“ in Wien auf die Bretter brachte, ergriff er gleich wieder die Gelegenheit, ein Bankett zu Ehren Hauptmanns veranſtalten zu laſſen, bei dem ein Mitglied der Akademie — der Geologe Prof. v. Sueß — die Feſtrede hielt. — Noch am 7. Mai 1900 ſchrieb

der Wiener Korrespondent der Frankf. Ztg. — eines doch sehr modern gesinnten Blattes —: „Die Gesellschaft des Theaters an der Josefstadt erfüllt die Zwecke ihres Daseins so vollkommen, daß die ernstesten Kritiker dem bequemen Herrn Schlenther vorhalten durften: Das Theater an der Josefstadt hat ein Bühnenensemble, sogar das Beste, — für seine Zwecke — in Wien. Herrn Schlenther rührte das wenig, wußte er doch, daß er hiergegen bessere Bankettreden halten kann als Herr Wild."

Eine Entdeckung des neuen Theaterdirektors war ja auch dieser in Berlin längst gespielte „Fuhrmann Henschel" nicht. Ja, auch ein Wiener Autor, mit dem Schlenther bald in Konflikt geriet, war schon zuvor von Burkhardt auf das Burgtheater gebracht worden: Arthur Schnitzler (geb. 15. Mai 1862). Mediziner von Beruf, hatte er sich mit einer Sammlung von dramatischen Szenen unter dem Titel „Anatol" eingeführt und mit seinem ersten Schauspiel „Das Märchen" wenig Glück gehabt. Den Typus des langweilig normalen Wiener Lebemannes nimmt er am liebsten zum Gegenstand seiner Satire. Das Verhältnis eines solchen mit einem gleichfalls wenig eigenartigen Wiener Mädchen bildet den Gegenstand seines zweiten erfolgreicheren Schauspiels „Liebelei". Das tragische Moment besteht hier darin, daß der Lebemann erschossen wird von einem anderen, dessen Gattin er gleichfalls liebt. Das Mädchen erfährt also, daß der Mann, dem sie alles hingegeben hat, neben ihr noch eine andere geliebt hat, mehr noch als sie selbst. Der Stoff, der sich besser für eine novellistische Skizze geeignet hätte, ist etwas zu dünn und zu bedeutungsarm für ein wirkliches Schauspiel. Zu großer dramatischer Kraft erwuchs sein nächstes Drama „Freiwild", das für die schutzlosen Bühnenmädchen wirkungsvoll eine Lanze bricht. Eine übertriebene Zuspitzung der humanen Sentimentalität aber zeigt „Das Vermächtnis", worin ein Sohn sterbend seinen Eltern sein Verhältnis vermacht, und worin es den Eltern als grausame Barbarei angerechnet wird, daß sie nach dem Tode des unehelichen Enkelkindes diese „natürliche Schwiegertochter" nicht ständig als Kind des Hauses um sich haben wollen. Als ob denn alle Schwiegereltern mit einer gesetzlich anerkannten Schwiegertochter in Sympathie leben könnten! — Am dramatischsten wirkt Schnitzler in seinen Einaktern (1899), unter denen der groteske „Grüne Kakadu" und der in Jamben geschriebene „Paracelsus" nach einem neuen Stil ringen. — Auch Hartleben stellte vier Einakter zusammen unter dem Titel „Die Befreiten". Seine spätere, nur theatralisch wirksame Offizierstragödie „Rosenmontag" brachte starken äußeren Erfolg.

In das Wiener Burgtheater, das unter Schlenther in seiner althergebrachten Verehrung für Brahm zu einer Art Filiale des „Deutschen Theaters" in Berlin wurde, hielt nun auch Georg Hirschfeld seinen Einzug und zwar mit dem schwächsten seiner Werke: „Agnes Jordan". Völlig undramatisch werden hier in fünf Akten fünf Bilder aus dem langen Leben einer Frau lose aneinandergereiht. Das Ganze macht den Eindruck auseinandergeschnittener Kapitel eines Romans. Im ersten Akt heiratet Agnes einen trivialen jungen Kaufmann, dem seine Frisur lieber ist als ihre Zärtlichkeitsbezeugungen. Im zweiten Akt ist sie mit ihm und ihren Kindern im Bade und muß es sich gefallen lassen, daß er mit ihren

Schwiegereltern bricht und anderen Damen die Kur macht. Im dritten Akt kann ſie ſeine Brutalitäten nicht mehr aushalten und geht wie „Nora" von Mann und Kindern davon, aber im vierten Akt läßt ſie ſich durch den Jammer der Kleinen zur Rückkehr bewegen. Im fünften Akte iſt ihre Tochter bereits Braut, und die Söhne ſind zu zwei ſtattlichen Männern herangereift, die über den kohlköpfigen Vater lachen und die tapfere treue Mutter verehren, weil ſie ihnen ihr Leben zum Opfer gebracht hat. In dieſer herkömmlichen langen und figurenreichen Romanwüſte bilden nur die weichen Stellen, die Kinderſzenen, einige Oaſen; und eine gewiſſe Lebensweisheit, die über dem letzten Akte lagert, wirkt zuletzt etwas verſöhnlich. Aber geradezu naiv prägt ſich zum Schluß der Gedanke aus, daß alle Menſchen, die der gleichen Zeit entſtammen, auch im Charakter einander gleich ſein müſſen.

So war mit dieſer ſeiner ſchwächſten Schöpfung in das ehrwürdigſte Theater des deutſchen Sprachgebiets der junge Autor eingerückt, der einſt einem Münchener Studentenverein ſeine Entdeckung verdankte.

Auch in München hatte ſich die Theaterkunſt weiter entwickelt. Dorthin war 1895 Max Halbe übergeſiedelt und hatte ein ſogenanntes „Intimes Theater" ins Leben gerufen. Es veranſtaltete im engſten und auserleſenſten Kreiſe Aufführungen unter Verzicht auf allen theatraliſchen Apparat. Den Vorſtand bildeten Halbe, Schaumberger, Schaumberg, Scharff und Joſef Ruederer (geb. 15. Oktbr. 1861), der ſich beſonders durch den Roman „Ein Verrückter" und durch die kraß naturaliſtiſche Komödie „Die Fahnenweihe" bekannt gemacht hatte. Es wurden hier zur Aufführung gebracht: der Einakter „Die Gläubiger" von dem däniſchen Dramatiker Strindberg; ferner von dem Revolutionsdramatiker aus dem Anfange des Jahrhunderts Georg Büchner (geb. 17. Oktbr. 1813 in Gordelan bei Darmſtadt, geſt. 19. Febr. 1837 in Zürich) die Komödie „Leonce und Lena" und endlich das moderne naturaliſtiſche Schauſpiel „Toni Stürmer" von Caeſar Flaiſchlen (geb. 12. Mai 1864 in Stuttgart). Ein Hauptreiz der intimen Bühne beſtand darin, daß die Schauſpieler und Schauſpielerinnen gleichfalls der Schriftſtellerwelt angehörten. So wirkten als Darſteller mit: Halbe, Schaumberger, Wolzogen, Franz Held und die geiſtreiche ungariſche Dramatikerin Juliane Déry (geb. in Baja am 12. Juli 1864, geſt. am 31. März 1899). Es hatte ſich um dieſe Zeit eine kleine Kolonie norddeutſcher Schriftſteller dort zuſammengefunden, von deren Zuſammenhang mit Berlin Hermann Bahr ein lebendiges Bild entwirft (Wiener Theater S. 347):

„Wenn man im März nach München kommt, ſo kann man an einem Tage die ganze Stadt, die ſonſt ſo behäbig und gemächlich iſt, in der größten Aufregung ſehen. An dieſem Tage wird das Salvator angezapft, das dicke, ſchlüpfrige und betäubende Bier, das wie eine ſüße Tinte durch die Kehle rinnt. Da laufen dann die guten Bürger ängſtlicher, als es ſonſt in ihrer breiten, gern verweilenden Art iſt, ja beinahe haſtig hin, nervöſe, daß ſie es verſäumen könnten. Aber auch das andere München, das Quartier der Kunſt, wird laut: Halbe, den geſchwinden, zappelnden Poeten der „Jugend", ſieht man ſein Rad noch fanatiſcher treten und ſogar den ſtillen Schaumberger, der ſonſt verträumt, ſo dantest, immer wie im tiefen Schatten von Problemen geht, ſieht man dann ſich flinker, bei nahe ungeſtüm bewegen. Alle rennen an dieſem Tage zum Bahnhofe hin, den Berliner Zug zu erwarten, weil man weiß: heute wird

das Salvator angezapft, da kommt Otto Erich Hartleben an; das ist jetzt nach und nach schon zu einer bayrischen Landessitte geworden. Fährt nun der Berliner Zug ein, so steht ein massiver, sehr jovialer Herr winkend am Fenster, der einem alten Studenten aus den „Fliegenden Blättern" gleicht. Er steigt aus und grüßt mit einer gewissen kurzen, ja ungeduldigen Herzlichkeit, weil es ja doch schade um die schöne Zeit ist — man könnte schon längst beim Bier sein. Erst, wenn er endlich draußen sitzt, den Zwicker abgenommen hat, um in seiner Andacht durch kein Bild der Welt gestört zu werden, und nun den dunklen milden Saft innig und weise schlürft, dann geht ihm erst das Herz für die Freunde auf. Er weiß dann nicht mehr genau, was er sagt; laut und ungedämpft läßt er seine Gefühle ausströmen; Bewunderer drängen sich herbei und schauen und zechen ihm zu, und das will in München doch etwas heißen."

Aber auch nach einem regelmäßigen modernen Theater strebte man in der Isarstadt noch. Und so wurde denn mit gewaltigen Kosten ein schönes neues Haus erbaut, das den bezeichnenden Namen „Deutsches Theater" erhielt. E. Meßthaler, der eine Zeit lang mit einem sogenannten Ibsen-Ensemble gereist war, eröffnete es am 26. Septbr. 1896, mußte aber bald durch einen Nachfolger abgelöst werden. Ein solcher fand sich zunächst in dem Schriftsteller Victor Naumann (geb. 8. Mai 1865 in Berlin), der unlängst mit seinem kühn angelegten, aber in der Ausführung völlig mißlungenen Schauspiel „Ikarus" (1894) am Berliner Hoftheater Aufsehen erregt hatte — und in der Person des Schauspielers Emil Drach, der aber im folgenden Jahre (1897) sich ein Münchener Schauspielhaus begründete, das — wiederum ein Jahr darauf — von Drachs Regisseur Stollberg übernommen wurde. — Endlich gründeten im Jahre 1898 Ernst von Wolzogen und Ludwig Ganghofer die Münchener „Litterarische Gesellschaft". Nach Differenzen mit Ganghofer zog sich Wolzogen aus deren Vorstandschaft zurück. Auch diese Gesellschaft hat — auf Münchener Bühnen — moderne Dramen zur Aufführung gebracht.

So war eine gewaltige Erhöhung des dramatischen Interesses in ganz Deutschland die wesentlichste Folge der ganzen litterarischen Revolution geworden, und das war ja ein gewiß schätzenswertes Ergebnis. Das andere Ergebnis — das auch ganz und gar nicht schätzenswert gewesen wäre — blieb gänzlich aus: die Erreichung eines einseitig naturalistischen Kunststils. Im Gegenteil, trotz all seines äußerlichen Aufsehens fand der Fuhrmann Henschel nur noch wenig Nachfolger. Der einzige Hauptmann-Schüler, der dem Dichter noch ganz getreu blieb, war Gerharts älterer Bruder Carl Hauptmann (geb. in Salzbrunn 1858). Ursprünglich hatte er als ein eigenartiger Kopf sich der Philosophie zugewendet und als Schüler des Empirikers Avenarius ein größeres Werk zu veröffentlichen begonnen unter dem Titel „Beiträge zu einer dynamischen Theorie der Lebewesen", deren erster Teil über die Metaphysik in der modernen Physiologie handelt (1893). Dann aber hatte er diese Studien abgebrochen und war seinem Bruder auf das Gebiet des Dramas nachgefolgt. Dabei zeigte er sich in den drei Schauspielen „Marianne", „Waldleute" und „Ephraims Breite" als ein echter Naturalist und als ein dem Bruder eng verwandtes Talent, dessen Stärke hauptsächlich in der Beobachtung liegt. Als ein österreichischer Hauptmann-Schüler führte sich Philipp Langmann (geb. in Brünn am 5. Febr. 1862) bei der größeren Oeffentlichkeit ein

durch ſein kraſſes, aber ſehr wirkungsvolles Arbeiterſchauſpiel „Bartel Turaſer“ (1897), das durch eine Aufführung im „Leſſing-Theater“ in Berlin den Namen des Verfaſſers ſchnell bekannt machte, während das ihm ſtofflich ſehr verwandte, aber mit mehr Gemütstiefe gleichfalls ſehr dramatiſch ausgearbeitete Volksſtück „Not kennt kein Gebot“ von Rudolf Jenny (geb. in Kaſtelruth in Tirol am 23. Mai 1858) in Norddeutſchland ſo gut wie gar keine Beachtung fand.

Während ſo neue Jünger des Naturalismus ſich hervorwagten, mühte ſich der älteſte Hauptmann-Schüler vergebens, ſich zu einer höheren Kunſtform durchzuringen. Ja, als Halbe von München nach Berlin kam, um ſein neueſtes Schauſpiel „Der Eroberer“ im „Leſſingtheater“ aufführen zu laſſen, äußert er einem Reporter des Berliner „Lokal-Anzeigers“ gegenüber etwas, das ſo klang, als wenn er in die Bahnen der Klaſſiker einlenken wolle. Das war ihm denn freilich nicht gelungen. Der Eroberer, ein Seeheld und Naturmenſch, der mitten in ſeinem Streben nach einer Herzogskrone weiblicher Eiferſucht zum Opfer fällt, erlebte im Berliner Leſſingtheater einen jener lärmenden Durchfälle, wie ſie in Berlin ſeit den Tagen der Freien Bühne üblich geworden waren, und das in München zuerſt aufgeführte, und dann im Deutſchen Theater in Berlin zu Tode geſpielte Propheten-drama „Das tauſendjährige Reich“ zeigte dieſelbe erſchreckende Stilloſigkeit.

Salbungsvolle Reden des Propheten ſtanden in undramatiſcher Buchſprache im kraſſeſten Gegenſatz zu den bei den Haaren herangezogenen Knalleffekten des äußeren Geſchehens mit Donner und mit Blitz. — In demſelben Winter und faſt zur ſelben Zeit verſuchte die Direktion des Deutſchen Theaters das neueſte Werk ihres Lieblingsdichters vergebens zu größerem Erfolge durchzuzwingen.

Shakeſpeare hat ſeine genial barocke Komödie „Die bezähmte Widerſpenſtige“ bekanntlich mit einer ſcherzhaften dramatiſchen Einleitung verſehen. Ein Lord läßt da einen Betrunkenen im Zuſtande der Bewußtloſigkeit mit prächtigen Gewändern umhüllen und läßt ihn bei ſeinem Erwachen als ſtolzen Lord begrüßen. Aus dieſem Splitter eines Einfalls, den der genialſte Dramatiker der Welt beim Abfaſſen einer leichtgeſchürzten Schnurre achtlos ſo nebenbei von ſich warf, ſchnitzte Hauptmanns mühſeliger Kunſtfleiß eine ſechsaktige Komödie: „Schluck und Jau“ — viel zu langatmig für den kleinen daraus hervorſchimmernden Grundgedanken von der Wertloſigkeit alles Erdenglanzes vor den Augen des furchtbaren Gleichmachers Tod. Soviel auch die Hauptmann-Gemeinde aus dieſem Stück machen wollte, — von dem bei der Aufführung wieder mal ein ganzer Akt wegblieb, — die ruhig denkenden Freunde des begabten Dichters konnten dieſes Stück ſeiner nicht würdig erachten. — Auch Sudermanns Rückkehr zum Naturalismus führte nicht zum Sieg. Die mit Spannung erwartete Aufführung ſeines „Johannisfeuer“ in Berlin bereitete in künſtleriſcher Hinſicht eine Enttäuſchung.

Doch trug das Deutſche Theater ein Jahr zuvor einen ſtürmiſchen Erfolg davon mit dem neueſten Werke eines Mannes, der als Hauptmann-Schüler begonnen und ſich dann der herkömmlichen Bühnendichtung zugewendet hatte. Max Dreyer (geb. 25. Septbr. 1862 in Roſtock) hatte als naturaliſtiſcher Novelliſt angefangen, war dann 1892 mit einem kleinen dreiaktigen Drama „Drei“

hervorgetreten, das in frischem natürlichen Dialog schildert, wie ein etwas pedantischer junger Gelehrter in den Bund mit seiner geistreichen Frau auch einen genialen Künstlerfreund aufnimmt, der dann schließlich das Herz der Gattin seines Freundes gewinnt. So alt der Stoff war, so frisch war doch seine Neugestaltung. Die ganz natürliche Art, wie die drei ihrem Schicksal entgegengetrieben werden, hat etwas Fesselndes an sich. Erst drei Jahre später wurde Dreyers zweites Drama aufgeführt: „Winterschlaf" (1895). Es hat im ganzen Gedankengang Aehnlichkeit mit Halbes „Jugend", nur daß der Gesamteindruck hier nicht so ein erfrischender war wie dort. Ließ Halbe ein junges Mädchen einsam in einem katholischen Pfarrhause aufwachsen und an der ersten Liebe jauchzend zu Grunde gehen, so läßt Dreyer seine junge Heldin in einem einsamen Forsthause ihre Jugend vertrauern; und — wie Halbes Hannchen vom jungen Kaplan — so wird sie von ihrem Verlobten wider Willen, einem brutalen jungen Forstgehilfen, beständig in Zwangsaufsicht gehalten. Eine Mutter hat sie nicht mehr; ihr Vater, ein biederbrummiger Waldbär, versteht sie nicht; und eine alte, nörglig mokante Tante trägt namentlich während des eintönigen Winters im erfrorenen Walde nicht eben zur Erhöhung der Gemütlichkeit bei. Da wird im erstarrten Zustande im Schneesturm ein junger Schriftsteller zu ihr getragen, der im Forsthause wieder zum Leben erwacht und mit seinen hochfliegenden sozialreformatorischen Plänen das Herz des jungen Mädchens erobert. Schon hat sie des Vaters Einwilligung erlangt, zu einer Verwandten ihres neuen Freundes in die Stadt zu ziehen, da durchkreuzt ihre Pläne der Forstgehilfe in letzter Stunde durch ein frivoles Mittel. Mit roher Gewalt entehrt er sie und verwüstet dadurch ihr Glück und ihr Leben. — Von solchen düsteren Stoffen aber, die beim Publikum wenig Anklang fanden, wandte Dreyer sich ab und neigte sich mehr der Konvention zu: so im Lustspiel „In Behandlung" (1897), das oberflächlich mit der Frauenfrage spielt, und in der ausgelassenen „Großmama". Nach dem erfolgreichen Gesellschaftsstück „Hans" (1898) und ein paar gleichfalls wirkungsvollen Einaktern trug er einen großen Sieg davon mit seinem „Probekandidaten" (1900). Hier ist das alte Problem aus Gutzkows „Uriel Acosta" ins Moderne gewendet; es handelt sich wenigstens auch hier um einen Märtyrer seiner Ueberzeugung, der zum Widerruf gezwungen wird und dann nochmals seinen Widerruf widerruft. Gutzkow hat bekanntlich in seinem schwungvollsten Jambendrama den Widerruf des jüdischen Philosophen Uriel Acosta — abweichend von der Geschichte — dadurch zu erklären versucht, daß der kühne freie Denker das Martyrium der Selbstverleugnung seiner großen Gedanken nicht nur seiner Mutter, sondern auch seiner Braut zuliebe auf sich nimmt. In ähnlicher Weise ergeht es dem Helden des Dreyerschen Stückes. Es handelt sich hier um einen jungen Probekandidaten, der in seinen naturwissenschaftlichen Unterrichtsstunden Dinge gesagt hat, die nicht zum Religionsunterricht passen wollen. Er wird daher vom Herrn Direktor unter nachdrücklicher Beeinflussung eines kirchlichen „Präpositus" vor die Wahl gestellt, entweder auf seine Anstellungsaussichten zu verzichten, oder im Konferenzsaal vor versammelten Schülern die von ihm geäußerten Ansichten zu berichtigen. Aus Rücksicht auf Mutter und Braut entschließt er sich zu diesem

Schritt. Wie er aber seinen Schülern in die jugendhellen, vertrauensvollen Augen blickt, da vermag er es nicht über sich, gegen seine Ueberzeugung zu sprechen: er wiederholt seine ursprünglichen Aeußerungen noch einmal — und damit ist sein tragisches Schicksal besiegelt.

Durch diese Verlegung des Acosta-Stoffes in die moderne Welt hat das Thema sicher an erschütternder Tragik eingebüßt. Ein mittelalterlicher Jude, den seine eigene Gemeinde verflucht, hatte sicher ganz anders zu leiden, als ein moderner, blutjunger Gymnasiallehrer, der seiner freidenkerischen Ansichten wegen entlassen wird, und dem sich gerade deswegen leicht eine um so glänzendere Laufbahn bei der liberalen Presse öffnet. Auch hat Dreyer die modernen Verhältnisse entschieden übertrieben, wie ihm in der freisinnigen „Vossischen Ztg." ein Gymnasiallehrer überzeugend nachgewiesen hat. Für den kirchlichen „Präpositus", für dessen Einspruch sich ein preußischer Gymnasialdirektor sicher schönstens bedanken würde, beruft sich Dreyer auf Mecklenburg. Auch sind die Gymnasiallehrertypen zweifellos mit dem Stift des Karikaturenzeichners entworfen — denn solch eine Gesellschaft von moralischen Feiglingen und komischen Gesinnungslumpen dürfte doch wohl schwerlich typisch für den gebildeten Stand der deutschen Gymnasiallehrer sein. Kurz und gut — um ein Gedankendrama wirkungsvoll zuzuspitzen, mußte der Verfasser erstens übertreiben und zweitens die tragische Wirkung durch eine satirische ersetzen.

Otto Ernst

Gute Lustspiele sind immer noch selten. Zwischen Blumenthal und Kadelburgs oberflächlicher Theaterware und den Naturalisten breitet sich eine Fülle minderwertiger bühnischer Lach-Rezepte aus. — Als ein ehrlich aufstrebendes Talent mit frischen Zügen sei Max Kempner-Hochstädt genannt.

Ja die modernste Generation selbst wurde jetzt schon von Anhängern der jüngsten Richtung mitunter zum Gegenstand der Satire gemacht. Schon früher einmal hatte das Richard Skowronnek versucht (geb. 12. März 1862). Er hatte sich anfangs mit dem interessanten dramatischen Charakterbild „Im Forsthause" verheißungsvoll eingeführt, war dann aber später zu einem leichtherzigen tantiemenfreudigen Lustspieldichter des „Königlichen Schauspielhauses" in Berlin und sogar Hoftheater-Dramaturg geworden, — aber nur auf kurze Zeit. In seinem Lustspiel „Die kranke Zeit" trat er satirisch gegen die Jüngsten auf. Weit geistreicher that dies nun Otto Ernst Schmidt, der sich als Schriftsteller Otto Ernst nennt, (geb. in Ottensen am 7. Oktober 1862), der fleißige und

feinſinnige Leiter der „Freien litterariſchen Geſellſchaft" in Hamburg. Durch mutige und ſtimmungsvolle Gedichte hat er ſich eingeführt und mit ſeiner „Größten Sünde" (1895) ſich an der modernen ſozialen Dramatik wuchtig zu beteiligen verſucht. Doch fehlte ihm die eigentliche dramatiſche Kraft. Dagegen erwies er ſich als ſehr begabter ſatiriſcher Plauderer, wie denn ſein „Süßer Willi" eine köſtliche Satire auf Hamburger Protzentum und thörichte Erziehung iſt. Sehr erfolgreich war dann aber ſeine Komödie „Jugend von heute" (1899), die von Dresden aus nach Berlin kam, dort im Königlichen Theater großes Aufſehen erregte und dann in Deutſchland die Runde machte.

Auch weibliche Hände ſtreckten ſich längſt ſchon nach dem Lorbeer des Dramatikers. Die oberflächlich geiſtreiche Elſa von Schabelsky (geb. am 18. April 1860 zu Stupky in Rußland) vermochte jedoch nicht die nötige dramatiſche Konzentrationskraft zu erlangen, und ſo erregten ihre Luſtſpiele „Der berühmte Mann" und „Agrippina" ſowie ihre Schauſpiele „Notwehr", „Giſela", „Irrlichter", „Das liebe Geld" (1894) u. ſ. w. nur vorübergehendes Intereſſe. Auch Olga Wohlbrück (geb. 5. Juni 1867 in Wien), eine begabte Novelliſtin, die damals mit dem Lyriker Maximilian Bern verheiratet war, war wenig erfolgreich, da ihr Schauſpiel „Das Recht auf Glück" an zu weicher Empfindſamkeit krankte. Mit viel Begabung aber ringt Elsbeth Meyer-Förſter um die Theater-Lorbeeren, namentlich mit ihrem „Gnädigen Herrn", den die Berliner „Sezeſſionsbühne" erfolgreich darſtellte. Erfolgreicher war Elſa Bernſtein, die Gattin eines bekannten Münchener Schriftſtellers, die ſich Ernſt Rosmer nannte. Bereits ihr erſtes Schauſpiel „Wir drei", das ſie in üblicher litterariſcher Koketterie ſchlechthin als „fünf Akte" bezeichnete, zeigte ihre ganz außergewöhnliche Begabung zur lebhaften, fein auspinſelnden Charakteriſtik einzelner Figuren. Aber dieſe ſonderbare Saſcha — ein Gemiſch aus Künſtlerfeuer und Sinnenglut, die vorübergehend die Ehe ihrer Freundin Agnes mit dem Alltags-Schriftſteller Ebner auseinanderreißt, um ſie ſpäter wieder zuſammenzuflicken, — iſt eben eine jener problematiſchen Figuren, die nur in der breitausmalenden Art des Romans ganz verſtändlich werden können. Daher gehen dann auch die meiſten dieſer fünf Akte in breit dahinflutenden, ſteigerungsloſen Geſprächen unter, in denen über alle modernen Probleme vom modernſten Standpunkt aus geredet wird. Die Taine-Zolaſche Weltanſchauung, die hier Ebner vertritt, daß der Menſch nur ein Produkt ſeiner Abſtammung, Erziehung und Umgebung ſei, kann eben zu allem Möglichen in der Welt, aber nicht zu einem wirklichen Drama führen. So iſt daher auch dies Rosmerſche Schauſpiel — wie ſo viele Dramen der neueſten Epoche — Seite für Seite intereſſant im Einzelnen, aber als Geſamtwerk verſchwommen und ohne Lebenskraft auf der Bühne. Von ihren weiteren Dramen — ſo „Dämmerung", die Komödie „Tedeum", die Tragödie „Themiſtokles" und „Die Mutter Maria", das Schauſpiel „Dagny Peters" — hatte den meiſten Erfolg das Märchendrama „Die Königskinder" (1895.) Es ſchildert die Abenteuerfahrt eines jungen Königsſohnes, der aus ſeinem elterlichen Palaſt in die Welt hinausgelaufen iſt, um die Menſchen kennen zu lernen und die Welt zu ſehen. Unkundig der Gefahren trägt er nichts

bei ſich als ſeine Krone. In einem Zauberwalde bei einer Hexe findet er eine Gänſemagd, die dort gleichfalls zur Hexe erzogen werden ſoll. Von ihrer Schönheit bezwungen, drückt er ihr ſeine Krone aufs Haupt und will ſie entführen. Aber ſie findet nicht den Mut zu fliehen, und ſo verläßt er ſie wieder, um ſich in der benachbarten Stadt als Schweinehirt zu verdingen, denn er will gehorchen lernen, ehe er zu herrſchen anfängt. In der Stadt erwartet man an jenem Tage gerade einen König, um deſſen Entſendung die Bürger die alte Hexe gebeten haben. Aber zur beſtimmten Stunde erſcheint ſtatt deſſen die Gänſemagd, die — durch einen alten Spielmann ermutigt — nun doch ſich von der Hexe losgeriſſen hat. Gerührt ſinkt ſie in die Arme des Königsſohnes; aber die Bürger des Ortes wollen in den unſcheinbaren Kindern kein Königspaar erblicken und vertreiben ſie empört aus der Stadt. Die Bürgerkinder aber glauben an die Königskinder und ziehen im tiefen Winter unter Führung des Spielmanns hinaus, um die beiden zu ſuchen. Aber ſchon iſt es zu ſpät. Vom Hunger zur Verzweiflung getrieben hat der Königsſohn ſeine Krone um ein Stück Brot verkauft, um ſich und die Gänſemagd vom Tode zu retten.

Königsſohn.
Haſt ſchon wieder ein wenig Rot auf Wang' und Mund.
Da! Noch das Krümlein! Iſt dir geſund.
Nimmer werd' ich den Acker läſtern.
Wie gut ein Brot, ich hab's nicht gewußt,
da ich's ſchmeckte vor Langem.

Gänſemagd.
Du irrſt, es war geſtern.

Königsſohn.
Geſtern? Ach nein.
Die Wolken lagen grau auf dem Moos,
im Höhlengeſtein
frierend ſaßeſt du mir im Schoß.

Gänſemagd.
War's eine Höhle? Ein Prunkgemach,
das ſchimmerblaue Zieraten deckten.
Nur leiſe brach
Am Mittag herein die Sonnenfeier,
wenn wir auf ſeidenen Kiſſen ſtreckten.
Haſt du vergeſſen?

Königsſohn.
Kann meine Gedanken nimmer ermeſſen —
Sinkt vor mir ein ſilberner Schleier.
Lindentraum?
Sonne? Blüten? Ergrünt die Erde?
Der Brunnen murmelt?

Gänſemagd (ſieht ſich um).
Meine Gänſeherde
haſt mir wieder verſcheucht.

Mir deucht —
Kamſt du eben vom Bergesſaum?
Bin ich erſchrocken.
(Es ſchneit immer ſtärker.)

Königsſohn.
Nachttropfen tauen dir noch in den Locken,
weiße Blüten ſchüttelt der Baum —
Wie jung du leuchteſt in Duft und Zierde —
Wie ſtaunen dich an
meine Knechte und Ritter
Mir flammt es! Dich heimzuführen — Begierde —
Ich trag dich hinan
die goldbreiten Stufen,
auf das Gitter!
Ich höre ſie rufen,
Jauchzen dröhnt durch das ganze Reich:
Komm, o komm, meine Königin!

Gänſemagd.
Mir iſt müde und wohl zugleich,
weiß kaum, wo ich bin.
So ſommerſchläfrig! So ſchwer die Glieder!

Königsſohn.
Mich ſchwindelt's nieder ...

Gänſemagd.
Laß uns ruhn — bald wieder zu erwachen.

Königsſohn.
Dann wollen wir fröhlich uns heimwärts lachen.
pflücken uns Roſen und Glück in die Hände.

Gänſemagd.
Roſen — ohn' Ende —

Königsſohn.
Im Brautgemach
unterm Königsdach
ſchlafen wir ein —
Laß mich dich küſſen — und ſtille ſein.

(Dicht aneinander geſchmiegt, Lippe an Lippe, ſchlafen ſie ein. Der Wind hat ſich gedreht und weht von links nach rechts die Flocken über ſie hin, daß ſie bald wie unter einer feinen weißen Decke liegen. Die Taube ſchlüpft aus dem Aſtloch, flügelt ein paarmal um die Schlafenden und zupft die Gänſemagd am Haar.)

Gänſemagd
(regt ſich ein wenig, hebt den Kopf mit halbem Murmeln.)
Der Tod kann nicht kommen — ich liebe dich ...

(Sie ſinkt zurück. Die Taube rupft ſich ein Federchen aus der Bruſt, legt es ihr auf den Mund und bleibt ihr auf der Schulter ſitzen.)

Ihr Schlummer geht in den ewigen Schlaf über, und tot werden ſie vom Spielmann und ſeinem Gefolge aufgefunden und zur Stadt heimgebracht. — In dieſe anſpruchsloſe Märchengeſchichte könnte man viel Symbolik hineinlegen: etwa

vom ungeſtümen Idealismus der Jugend, der die Welt im Sturme zu erobern glaubt, aber von Thür zu Thür geſtoßen wird und endlich ſein Heiligſtes für alltägliches Brot verſchachern muß, um endlich, vor der Zeit ermattet, zwecklos zu ſterben. — In Verbindung mit Muſik machte die Dichtung in ihrem Wechſel von Naturalismus und Romantik vielfach einen tiefen Eindruck. Als eigentlicher Märchendramatiker aber ſcheint ſich Max Möller zu entwickeln (geb. 16. März 1868), der von geiſtreich niedlichen Legenden zu liebenswürdig naiven Einaktern aufſtieg und mit „Totentanz" und „Johannisnacht" hübſche Bühnenerfolge errang.

Auch Hanns von Gumppenberg, der ſich jetzt als Dichter einer Art von buddhiſtiſch entſagungsvoller Weltanſchauung zuneigte, hat dieſe mit hoher künſtleriſcher Meiſterſchaft verklärt. In ſeiner großen Trilogie „Alles und Nichts" läßt er zwei junge Männer vor einem indiſchen Märchentempel vor die Wahl ſtellen, auf welchem Wege ſie zum wahren Glück geführt werden wollen. Der eine iſt der keck zugreifende Realiſt, der in Macht, Reichtum und Liebesgenuß die Staffel zur Glückſeligkeit erblickt, aber gerade darum das wirkliche Glück nicht finden kann. Der andere wird durch beſtändiges Entſagen von Stufe zu Stufe höher hinauf geläutert; er durchläuft unter ernſten Schickſalen alle irdiſchen Rangſtufen bis zur Königsmacht, muß aber immer wieder erkennen, daß alle irdiſchen Erfolge Qual mit ſich bringen — und erſt wie er ganz entſagt hat, geht er ſterbend zum Glück ein. Ein Schluß voll Weihe und Hoheit.

Einen verwandten Gedankengang führt dieſer hochbegabte Dichter in ſeinem „Erſten Hofnarr" aus, wo er einen Sohn Karls des Großen dichtet, den ein lachender und ein weinender Philoſoph durch die Welt führen. Der Peſſimiſt will dem jungen Prinzen klar machen, daß Welt und Leben ein Uebel ſei. Der lachende Philoſoph aber, der kein oberflächlicher Lacher iſt, ſchöpft ſeinen Optimismus aus einer eigenartigen Weltanſchauung, mit der er auch den Prinzen bei der Leiche ſeiner geliebten Gattin tröſtet.

„Wir und alles! Menſch und Tier!
Der Baum, die Blume, die zum Lichte langt,
erſtarrte Berge, ſturmgepeitſchte Meere,
dies ganze Erdenrund und Sonn' und Mond
und aller Sterne Reigentanz im Aether —
Wir alle ſind die eine Liebe nur!
Kein Raum kann ſie, die Geiſtige, begrenzen,
und keine Zeit berührt die Wandelloſe:
Doch eben darum freut ſie's kleiner ſich
zu träumen, in unzählige Geſtalten
verwornen Kampfes, ungeſtillter Sehnſucht
ſich auszuſtreuen, Endlichkeit zu koſten
in freiem Scherz: denn Endlichkeit iſt Traum!
Der Liebe Maskenſpiel iſt feierlich
und groß und ſchreckhaft auch, als wollt' ſie ſich
in aller Qual des Nichtigen verlieren:
Und dennoch bleibt es eitel Luſtbarkeit,
ein ſtolzes Spiel der Wahrheit mit dem Trug,
darüber ſie im ſtillen ſcherzt und lacht!

Denn ihre Allmacht bleibt ſich froh bewußt,
daß ſie die Täuſchung von ſich werfen kann,
ſobald ſie will! Bedenke nur, wie du
mit ganzer Sehnſucht Theudechild begehrt!
Und dachteſt doch, dich Hermingard zu opfern?
Und liebteſt deine Leuba doch, als hätteſt
du nie zuvor geliebt? Das konnt'ſt du nicht,
ſo wie du biſt, wenn du in dieſen dreien
nicht eins geliebt — ein und dasſelbe, Wilfried.
Nur Heimweh nach der größern Liebe, der
auch du entſprungen, lehrte dich Verlangen
nach Theudechild, und ſprengte dann im Eifer
für Hermingard beinah das Mummenkleid,
in dem du Menſchenglück genießen konnteſt!
Denn Theudechild und Hermingard und Leuba,
ſie waren Masken nur derſelben Gottheit,
die ſich in dein Vergängliches gehüllt,
und die in dir und jedem Auserwählten
die Augen aufſchlägt, mitten hier im Traum
zu wachen, mitten im Gedräng' der Larven
heiter zu wiſſen: das bin ich, die Liebe,
die ſpielend ihrer Allmacht ſich erfreut!"

Ein junger Gedankendichter von hohem Schwung der Poeſie iſt auch Eliſar von Kupffer. Doch harrt ſein längſt als Buch erſchienener „Herr der Welt" noch der Aufführung und damit ſeiner Bühnenprobe. — Wildenbruch zeigte alte Bühnenkraft in der „Tochter des Erasmus", einer Tragödie aus der Reformationszeit, während ſein einſtiger Plan eines Hohenzollernzyklus von Joſef Lauff aufgegriffen wurde, der im „Burggraf" und im „Eiſenzahn" patriotiſche Huldigungsdramen ſchuf. — Eine Mittelgattung zwiſchen Lyrik und Drama kam in dem großen Wendejahr 1892 zum erſtenmal zur öffentlichen Geltung, nachdem ihr genialer Begründer Richard von Meerheimb (geb. zu Großenhain 1825) bereits lange danach gerungen hatte: das Pſychodrama. Ihm lag nichts ferner, als der Gedanke der Umgeſtaltung der Bühne und des Dramas. Im Gegenteil ſind ſeine Werke nur zur Recitation durch eine einzige Perſönlichkeit beſtimmt, verzichten von vornherein auf die Bühne und wollen nur neben anderen Dichtungsgattungen auch für ſich Lebensberechtigung erringen. Am klarſten hat ein Jünger des Meiſters: Felix Zimmermann, für dieſe neue Kunſtform ſich erklärt (Neue litterariſche Bl. 1. Jahrg. Nr. 1):

„Das Pſychodrama iſt eine völlig neue, einheitliche Dichtungsform, eigentlich eine Miſchform aus dramatiſchen, epiſchen und lyriſchen Grundelementen, ein Drama in denkbar einfachſter, idealſter Ausführung. Jeder äußerliche Apparat fehlt; denn nicht für die äußeren Sinne ſind dieſe Vortragsdichtungen geſchrieben, ſondern die innigſte Mitarbeit der erregten Pſyche iſt nötig, damit der Hörer dieſes Drama in ſeiner ganzen Feinheit begreife und fühle. Aber eben dieſes rein geiſtige Weſen des Pſychodramas macht es möglich, daß die Zeit und Raum überflügelnde Phantaſie ſolch einen dramatiſchen, in Wirklichkeit vielleicht Stunden währenden Vorgang, von den geiſtigen Wellen der Sprache und des Klanges getragen, mit allen Abſtufungen und Aufregungen der Gefühle in wenigen Minuten durchleben kann. Dem Pſychodramatiker fällt

demnach eine doppelte Aufgabe zu. In den Mittelpunkt einer dramatiſch regelrecht gegliederten Handlung ſtellt er den Pſychodramenhelden, in deſſen Worten allein ſich Wort und That aller anderen mithandelnden Perſonen mit greifbarer Plaſtik abſpiegeln muß. Die äußerliche, fortſchreitende Handlung wird dabei zu unzweifelhafter, geiſtig-ſichtbarer Klarheit gebracht. Zweitens aber läßt der Pſychodramatiker in pſychologiſcher Vertiefung und Zerfaſerung die innere Motivierung der That, den Seelenkampf des Helden, die Löſung eines ſeeliſchen Problems u. ſ. w. zu gleicher Zeit zum Ausdruck gelangen. Hierbei müſſen ihm alle ſprachlichen Hilfsmittel zur wortplaſtiſchen Malerei von Perſonen und Szenerie unterthan ſein, ſo daß epiſche Schilderungskraft und lyriſche Glut der Sprache dieſem „Dramenentrakte" zu Dienſten ſtehen. Dabei aber „bedingt die Form" nach des Aeſthetikers Hermann Hettners Ausſprache „Kürze, feſte Begrenzung epigrammatiſche Schärfe, klare Gruppierung, großen Stil". Mit ſolchen rein geiſtigen Mitteln der Sprache vermag dieſe dem Kultus der Schönheit neue Bahnen eröffnende Form Geiſt und Phantaſie des Hörers oder Leſers in ungeahnter Weiſe zu beſchwingen. Die Hauptgeſetze des Pſychodramas laſſen ſich alſo in drei Punkte zuſammenfaſſen: An der Handlung nehmen erſtens wie im Bühnendrama mehrere Perſonen teil; zweitens rollt ſich die Handlung wie ein Drama in fortſchreitender Entwickelung gegenwärtig und unter thätiger Teilnahme, nicht bloß Schilderung oder Erzählung, des Sprechenden ab; drittens endlich ermangelt das Pſychodrama jeder ſzeniſchen Darſtellung und wirkt unmittelbar vom Geiſte auf den Geiſt."

Ueber die Berechtigung oder Nichtberechtigung ſolcher Kunſtgattung zu ſtreiten iſt zwecklos, wenn dieſen theoretiſchen Erörterungen eine große, ſtarke Schaffenskraft vorausgeeilt iſt, wie Richard von Meerheimb ſie z. B. in ſeiner „Kleopatra vor Actium" bewährt hat, einem gewaltigen Werke, deſſen alles bezwingender Anſchaulichkeit und erſchütternder Kraft ſich kein Leſer oder Hörer entziehen kann. Leider iſt dieſes Gedicht zu lang, um es hier herzuſetzen, und zerſtückelt werden darf es nicht. Darum mag denn eins ſeiner ſpäteren weit ſchwächeren Pſychodramen hier Platz finden — nur als Probe der Gattung:

Eine altrömiſche Mutter.

Motto: Ohe, jam satis est!
(Plautus.)

„Bild meines Mutius, teurer Ehegemahl,
Schmuck meines Atriums, Hausſtütze meines
Witwentums, umſchirme mich auch dieſe Nacht
mit deinem Geiſterhauch!
Ich geh' zur Ruh, — möcht' Ruhe finden
in meinem Elend — doch — horch —
Was klopft am Eingangsthor zu ſpäter Nacht?
Wer klopft?
Die Antwort klingt wie Echoſtimme meines
Sohnes, des Elenden, dem ich das Leben gab.
Hör' auf zu klopfen — tritt herein!
Wie ſiehſt du aus, Sohn? Die Augen ſtier
— das Haar geſträubt — die Stirne ſchweißgetränkt —
Du zitterſt — bebſt — Was iſt geſchehen? — Sprich! —
Ein Flüchtling biſt du! die Nemeſis —
die Furien verfolgen dich?! Sie haben ja nie geruht
ob deiner Schandbahn!
Was thatſt du wieder? Warſt wieder arg verfolgt
von Gläubigern?!

Ich ſoll das Ohr zum Mund dir neigen!?
Lauter, Menſch! — Geſtohlen haſt du?!
Biſt eingebrochen in der Diana Tempel und haſt
der Göttin goldnes Bild herabgeholt vom Altar?
Und ich ſoll's verbergen, weil dir die Schergen
auf den Ferſen? Den Vater haſt du durch
dein Thun — durch Gift und Giftestropfen langſam hin-
gemeuchelt, — und mich, die ſchwache Mutter, ſchwach,
mir ſelbſt zum Ekel — haſt hinausgetrieben in die
Nacht des Wahnſinns — zur Hehlerin willſt du die
Mutter machen!?
Knie nieder Menſch! — Oeffne die Bruſt!
Verflucht, dreimal verflucht von deiner Mutter!
Den Dolch hinein in deine Heuchlerſeele! —
Stirb, wie ich ſelbſt — mein Haus — bleib
rein — von — Schande!!!“

Eine Sammlung ſeiner Pſychodramen hatte R. v. Meerheimb in dem Jahre 1887 herausgegeben. Aber in die damals beginnende Zeit der realiſtiſchen Dramatik paßten ſeine Dichtungen wenig hinein, obwohl z. B. Conrad warm für ihn eingetreten war. Aber erſt im Jahre, das der Alleinherrſchaft des Naturalismus ein Ende bereitete, kam auch für Meerheimb die eigentliche Zeit. Am 1. Okt. 1892 bildete ſich nämlich eine „Litterariſche Geſellſchaft Pſychodrama“ unter dem Vorſitz von Meerheimb in Dresden, die in den „Neuen litterariſchen Blättern“ ihr Organ beſaß und ſich über ganz Deutſchland ausbreitete. Ward doch die ſtellvertretende Vorſitzende die Schriftſtellerin Pauline Hoffmann von Wangenheim in Erfurt, die ſelbſt zahlreiche Dramen geſchaffen hat. Der erſte Schriftführer und eigentlicher Geſchäftsverwalter wurde Franciskus Hähnel in Bremen, ein vielſeitiger Schriftſteller, der aber vor allen in Feſtſpielen und Pſychodramen ſeine Begabung verſuchte (geb. in Hamburg am 15. Mai 1864), ſo z. B. „Heinrich VII. in Genua“, „An der Weiche“, „Des alten Lehrers ſelig Ende“ und „Eike“. Sein Landsmann, Dr. jur. Jacobi in Bremen, trat als Beigeordneter dem Vorſtand bei. Der Dresdner Felix Zimmermann, deſſen theoretiſche Erörterung ich oben wiedergegeben habe, übernahm das Amt des zweiten Schriftführers, und Berlin ward durch Max Dittrich vertreten. Hähnel, am eifrigſten thätig für die Sache des Meiſters, gab eine ſehr intereſſante Sammlung pſychodramatiſcher Gedichte heraus unter Mitwirkung von Richard von Meerheimb, Pauline Hoffmann von Wangenheim, Ernſt Roeder, Felix Zimmermann, Wilhelm Becker, Alice Freiin von Gaudy und Wilhelm Schubert (Peter Merwin). (Bremen 1893.)

So gipfelt dieſe neue Richtung des Dramas wieder einmal darin, ſich mehr und mehr von der Bühne zu emanzipieren. Nachdem ein paar Jahre lang der Naturalismus den Schein der Bühne nicht kraß genug in handgreifliche Wirklichkeit umwandeln konnte, ſchlägt nun wieder einmal die Mode in das entgegengeſetzte Extrem um, und man will nur den Geiſt des Dramas gewiſſermaßen ſprechen laſſen und das ganze Lebendigwerden auf der Bühne wie einen unnötigen Ballaſt läſtigen Wirklichkeitsſcheines beiſeite werfen. Es iſt dies eine neue Folge

der allzu ſkrupelloſen Verwiſchung aller Grenzen zwiſchen den einzelnen Kunſtgattungen. War in der Zeit des Naturalismus eine Art von dialogiſierter Novelle an die Stelle des wirklichen kraftvollen Dramas getreten, ſo griff bald in der Zeit des wiedererwachten Schönheitsſehnens die Lyrik verhängnisvoll hinüber in das Drama und ergoß ſtatt dramatiſch belebter Verſe weichwohlige Sprachmuſik auf die Bühne, um als allerneueſte Geburt der Zeit eine Miſchgattung entſtehen zu laſſen, die wir erſt kennen lernen können nach einem Ueberblick über die Lyrik der letzten Jahre.

Siebentes Kapitel.

Die neue lyriſche Hochflut.

Während ſo das Drama von Tag zu Tage lyriſcher wurde, regte ſich auch mehr und mehr wieder die Neigung für das Lied. Ja die am ſtiefmütterlichſten behandelte Dichtungsgattung trat jetzt deutlich in den Vordergrund des litterariſchen Intereſſes.

So war es recht bezeichnend, daß dasſelbe Jahr, das mit dem Talisman und Vaſantaſena die Freude am Wohllaut auf der Bühne wieder zum Siege brachte — auch eine neue Zuſammenſcharung der Lyriker herbeiführte. Im Jahre 1892 erſchien nämlich eine Sammlung „Deutſche Lyrik von 1891". Die Herausgeber waren: Julius Schultz, der ſich immer noch C. G. Bruno nannte und unter dieſem Pſeudonym ein zweites Drama: „Pinſel und Kutte" veröffentlicht hatte; ferner Franz Servaes, der auch mit zwei Schauſpielen „Heimkehr" und „Stickluft" hervorgetreten war, und Montanus. Sie hatten jeden zur Mitarbeit aufgefordert, dem in dieſem Jahr „ein Lied gelungen" war. Eine ähnliche Sammlung hatte in München Bierbaum gelegentlich eines Sommerfeſtes der Geſellſchaft für modernes Leben herausgegeben (1891), und nun ließ (1893) dieſer auch ſeinen erſten modernen „Muſenalmanach" in die Welt hinausgehen.

Die Modernſten hatten einſt mit der Kriegserklärung an die Goldſchnittlyrik auch der äußeren ſchönen Form der Liederbände die Fehde angeſagt. Auch das verkehrte ſich wieder in ſein Gegenteil. Bierbaum brachte als Kunſtenthuſiaſt überhaupt eine dekorative Neigung mit und ſchmückte gern den Einband und die Druckſeiten. Obendrein ſollte ja ſein Muſenalmanach nicht bloß der Dichtung dienen: nein, auch die Malerei berückſichtigte er, indem er Nachbildungen von Gemälden moderner Künſtler einfügte, und obendrein ſchmückte er die beiden Bände ſeines Muſenalmanachs (1893/94) auch mit den Bildniſſen moderner Dichter und Maler. Sollten nun zwar alle Dichtungsgattungen hier berückſichtigt werden — erſchien doch unter anderen der erſte Akt von Halbes „Jugend" im erſten Jahrgang — ſo fiel doch der Lyrik der Löwenanteil zu.

Bierbaums Lyrik ſelbſt iſt ſchon in ſeinen „Erlebten Gedichten" (Berlin 1892) weich und muſikaliſch. Stimmung iſt ihm alles, und dieſe hält ſich gleich

fern von erkünſteltem Weltſchmerz wie von tobender Ausgelaſſenheit. Aber ihr Grundcharakter iſt romantiſch, und ſie zerfließt oft in ihrer Weichheit. Zwiſchen Proſa und Vers giebt es für Bierbaum keine Grenze der Form. Ein Gedicht nennt er z. B.

Traum im Walde.

Ein lichter, grüner Schleier über mir, und um mich her ein lichter, grüner Schleier ... Es ſingt und klingt aus weiter, weiter Ferne Muſik, vergehend, weich ... Durch die Maſchen des Schleiers flirrt und blinkt ein goldiger Schein. Der malt ſich in Kringeln, in tanzenden, huſchenden, bebenden Tupfen hell aufs dunkelgrüne Moos. —

Was ſingt das ferne, ferne Lied ...? Lauſchen will ich ... Holde, weiche Frauenſtimme, leiſe, leiſe ... Wiegenliedſang ... Schlage die Augen auf, glückliches Kind; ſiehe, liebreich chimmern zwei gütige Sterne der wachenden Liebe hernieder, ſchlafe, ſchlafe, du glückliches Kind, umſungen vom Liede der Mutterliebe ... Wehend teilt ſich der grüne Schleier: wie eine Wolke umhüllt er ein Weib. Das naht mit ſchwebend langſamem Schritt. — Biſt du das Glück, Weib, biſt du die Liebe? ... Selige Milde ſtrömt aus den blauen, himmliſch gütigen Augen mir löſend ins Herz ... Biſt du die Liebe, Weib? ... Wie es klingt und duftet ... Was hebt mich empor? Ein Quillen und Schwellen in mir: ſüßes Singen, ferne, nahe; Geigen ſchwirren, lang ausſäuſelnd, Blüten ſchaukeln herab durch warme, wogende Düfte, — ah, der Atem der Frau mir nahe. Ihre Blicke ſtrömen wie heiße Fluten glühend mir ins Herz, — ein Kuß auf meinen bebenden Lippen ... Biſt du die Liebe, Weib?

Da klingt's wie Wiegenliedſang ſo weich, beruhigend, ſeliger Wehmut voll von den Lippen der Frau: „Vergehe im Traum, ſchlaf ein im Tod, unruhiges Kind: ſchlafe, ſchlafe, mein Kind, im Tod, ſiehe, die Liebe lebt!" —

Aber mit ſolcher Weichheit verträgt ſich bei Bierbaum oft eine gewiſſe Munterkeit, die mit wohlthuender Lebensluſt erfüllt, ſo etwa in

Geneſung.

Lange lag ich krank im Haus
unter dicken Decken,
heut zum erſtenmal hinaus
darf den Kopf ich ſtecken.

Vor dem Fenſter Wipfelgrün,
ach, wie iſt das helle,
und es treibt mich frühlingskühn
bis zu Thor und Schwelle.

Fliegt mein Blick ſehnſüchtig weit
über Blühewonnen,
iſt Gedanken zager Zeit
wie ein Dunſt zerronnen.

In mein Auge ſchwillt ein Schein
himmelheller Reine:
Leben! Leben! Biſt du mein?
Und ich weine, weine ...

Etwas Weibliches — nicht im üblen Sinne — liegt in all dieſer Duft- und Hauch-Poeſie.

So konnte es nicht ſonderlich wundernehmen, daß er ſeine zweite Gedichtſammlung betitelte: „Neunt Frouwe dieſen Krantz". Freilich — die Geziertheit dieſes Titels und die Geſuchtheit ſeiner Ausſtattung entſprechen einer gewiſſen Manier, die ſich bei Bierbaum allmählich kundzugeben anfängt. Seine Natur muß ihn ins Mittelalter zurückführen, und daher hat er auch mit ſeinem weichen, handlungsarmen Märchentext „Lobetanz" eine gute Unterlage für romantiſche Muſik geſchaffen.

Guſtav Falke

Weit bedeutender iſt Guſtav Falke (geb. 11. Jan. 1853 in Lübeck). In vollen Tönen weiß er die Sprache zu beherrſchen, und durch die Reihe ſeiner Gedichte geht ein ſtarkes Streben nach aufwärts. Nach der vorausgegangenen Sammlung „Mynher" erreichte er ſeinen erſten Höhepunkt in „Tanz und Andacht", um ſpäter mit „Zwiſchen zwei Nächten" (1894), „Neue Fahrt" (1897) und „Mit dem Leben" (1899) ſich fortzuentwickeln. Als eine Probe ſeiner vollſaftigen, bilderreichen Sprache gelte das Gedicht:

Das Herz.

Aus grünem Waldesdämmerdunkel
tret' plötzlich ich in helles Licht,
da grüßt aus goldnem Glanzgefunkel
mich ein entzückendes Geſicht:
Ein Marmorhaus in lauter Roſen,
ein Säulenrund, wo Schaft und Schaft
verſtrickt in eines leichten, loſen
Gerankes holder Liebeshaft.

Und in der ſtillen Tempelgrotte
hebt ſich ein ſchlankes Poſtament,
darauf ſternblank dem Liebesgotte
ein Erzbild in der Sonne brennt.
Den Pfeil auf dem erhobenen Bogen,
darüber er ſein Ziel eräugt,
ſteht er, die Sehne ſtraff gezogen
zum Schuß, ein wenig vorgebeugt.

Und vorn an des Geſchoſſes Spitze,
wie man den Heiligen Opfer bringt,
an einer ſchlichten, wollenen Litze
ein wächſern Herz im Winde ſchwingt.
Das zeigt von warmen Fingermalen
im weichen Wachs ein Konterfei
und eine Spur, als ob in Qualen
ein Weinen drauf gefallen ſei.

Und eine abgepflückte Roſe,
wie ein verlornes Liebespfand,
liegt da, und Stapfen rings im Moſe
und weiterhin im glühenden Sand.
Die tauchen in die Buchenſchatten
und finden ungeſehn nach Haus,
und niemals plaudern dieſe Matten
das zärtliche Geheimnis aus.

Und einſam in des Mittags Gluten
am Pfeil des Gottes ſchmilzt das Herz,
und tropft, ein langſames Verbluten,
in roten Thränen niederwärts,
und tropft in roten, heißen Thränen
auf weißen Marmors kalt Geleucht,
von ungeſtillter Liebe Sehnen
ein rührend Gleichnis, wie mir deucht.

Eine Poeſie der kräftigen Geſundheit vertritt auch Max Hoffmann (geb. in Berlin am 27. Nov. 1858), der ſeinen „Irdiſchen Liedern" (1891) „Die Morgenſtimmen" (München 1893) folgen ließ. Kräftige, phantaſievolle Anſchauung der Natur ſpricht namentlich aus den Strophen:

Dem Morgen entgegen.

Erwacht iſt die Welt, mit Goldpfeilen ſchoß
die Sonne vom Himmel die Sterne,
ihr Scharlachblut in die Wolken floß,
mit Purpur malend die Ferne;
ein Jauchzen wirbelt von Tiefen und Höh'n
auf allen Straßen und Stegen,
das iſt ein wunderbares Getön
dem ſchimmernden Morgen entgegen.

Auf ſilbernem Kahn durchſteuert die Luft
das Licht, der himmliſche Fergе,
es ſchmiegt ſich ein zartes Gewand von Duft
als Morgenkleid um die Berge,
die Wälder wiegen die Kronen ſacht
im niederflutenden Segen,
und ſelbſt der grämliche Friedhof lacht
dem ſchimmernden Morgen entgegen.

Vom ſozialen Kampfherold zum Dichter ſeines eigenen Herzens wandelte ſich um dieſelbe Zeit Reinhold Maurice von Stern. In dem Gedichte „Arbeiterweltfeiertag" nimmt er von den einſtigen Parteigenoſſen Abſchied als einer, der ſie noch liebt, aber nicht mehr ihr Vorkämpfer ſein will. „Mattgold" nennt er die Sammlung, die auch dieſes Lied bringt. Wundervoll paßt der Name auf die Stimmung des folgenden Gedichtes:

Max Hoffmann

Liebesfrühling.

Die Sonne lacht; der Brunnen plaudert leiſe
ſein ſtillvertrautes, ew'ges Frühlingslied;
im Abendglanze tönt die fromme Weiſe
wie fernes Echo, das von hinnen flieht.
O Jugendbild! Des Kätzleins ſanftes Schnurren
miſcht ſich ins Lied der Quelle wie ein Traum,
vom Heimatdache tönt der Tauben Gurren,
und Blüten ſtreut der duftverſchneite Baum.

Da naht ſie ſchon auf flinken, flücht'gen Sohlen
die ſüße Zaubrin aus dem Jugendland;
wie Sonnenſchein, ſo lächelt ſie verſtohlen
und ſchürt im Herzen längſt erloſchenen Brand.
Da ſchnäbeln ſich zwei Stare in den Zweigen,
das Neſtlein ſteht im Blütenſchnee bereit —
Ein Kuß, ein Druck, ein ſüßbeklommenes Schweigen:
O Liebesfrühling, holde Jugendzeit!

Im Dämmerlichte gleitet ſtilles Staunen,
und Schatten fliehen vor dem lichten Traum;
ein Kleidchen rauſcht, und heiße Lippen raunen —
In Blüten ſchwand der Jugend heller Saum.
Der Kirſchbaum blüht, der Brunnen plätſchert ferne,
es ſtreift die Stirn leis wie ein Blütenkranz.
Und ſchwand der Tag, die Nacht hat ihre Sterne —
Ein kurzes Glühen, und ein ew'ger Glanz! —

Ein religiöſer Zug macht ſich bei ihm geltend und ebenſo bei ſeinem Landsmann, dem tief empfindenden Jeannot Emil Frhr. von Grotthuß (geb. 24. März 1865 zu Riga), dem fleißigen Sammler des „Baltiſchen Dichterbuchs".

Gottſuchers Frühlingslied.

Es ſpielt der Lenz die alte Weiſe,
die alle Erdenwunden heilt;
er hat auch mich auf meiner Reiſe,
den müden Wanderer, ereilt.

Er ſtößt mit übermächt'gem: „Werde!"
des Blitzes Speer am Wolkenſchaft
tief in die Bruſt der harten Erde
und löſt ſie aus des Winters Haft.

Sie ſchlägt in weicher Lüfte Koſen
die blauen Veilchenaugen auf,
es perlt ihr Blut in roten Roſen
aufs grüne Kleid in tollem Lauf.

Befreiend ſtürzen ihre Thränen
in tauſend Flüſſen in das Thal —
O wolluſtvolles Frühlingsſehnen!
O ſchöne, wilde Frühlingsqual!

Hier kann ich erſt mein Ich begreifen,
den Widerſpruch, aus dem ich bin,
den Drang zu unbegrenztem Schweifen
und meiner Qualen tiefen Sinn.

Mir iſt's, als hört' ich's fragen leiſe,
als ob Natur, die Göttin, ſpricht:
„Entfremdet Kind, wohin die Reiſe?
Erkennſt du deine Mutter nicht?"

Zum eigentlichen Vertreter der myſtiſch-religiöſen Lyrik aber wurde Franz Evers (geb. zu Winſen a./Luhe am 10. Juli 1871), der mit ſeiner „Symphonie" (1891) und ſeinen „Fundamenten" (1892) begann, um dann in ſeinen „Sprüchen

aus der Höhe" und ſeinen „Pſalmen" (1893) die geheimnisvolle Weltanſchauung der Theoſophie in Verſe zu faſſen. Eine Probe ſeiner weichen Sehnſuchtsſtimmung gebe:

Das Traumland.

In weichem Lilapurpur
liegt fern ein Traumesland:
Blaudunkel glühn die Wellen,
und golden iſt der Strand.

Cypreſſenwälder wiegen
im Wind ihr Nadellaub,
und in den Lüften liegen
Maiglück und Sonnenſtaub.

Die himmelhohen Kuppeln
der ewigen Berge ſchau'n
im Scharlachſchnee der Frühe
hin auf die goldnen Gau'n.

Das Glück, das Glück umſchmiegt uns,
wir ſind vom Schmerz befreit —
und unſre Seele wiegt uns
in blaue Ewigkeit . . .

Als ein echter Romantiker, aber ein jugendlich geſunder, ſandte auch Carl Buſſe (geb. 12. Nov. 1872 zu Lindenſtadt-Birnbaum in Poſen) ſeine „Gedichte" (1892) und „Neue Gedichte" (1895) in die Welt hinaus.

Das Kätzchen.

Kam ein Kätzchen angeſprungen
ſo den Wieſenrain entlang,
hört es einen kecken, jungen
ſchmetternd-hellen Luſtgeſang.
Und das Kätzchen ſchlich zur Seite
über Stock und über Stein,
ſuchte ſchleunigſt dann das Weite
links vom grünen Wieſenrain.

Kam ein Mädchen angegangen
ganz genau denſelben Steg;
braunes Haar, verbrannte Wangen,
trat der Burſch ihr in den Weg.
Fanden bald ein heimlich Plätzchen
O du wunderſchöner Mai! —
Ja, das Mädel war kein Kätzchen,
deshalb kam es nicht vorbei.

Faſt alle dieſe jüngſten und neueſten Lyriker bezogen ſich in irgend einer Weiſe, perſönlich oder dichteriſch auf Detlev von Liliencron, obgleich ſie alle ſich ſehr von deſſen einſtiger Urkraft unterſchieden; aber auch er verweichlichte zuſehends. Er wurde immer wahlloſer in ſeinen Stoffen, begann ſein großes Talent in jeden Regentümpel der Alltäglichkeit zu werfen und wurde — gleich als hätte ihn Tovote ins Schlepptau genommen — von Tag zu Tag mehr zum Verherrlicher auch der unbedeutendſten Sinnlichkeit. Deutlich läßt ſich eine zweite Periode in Liliencerons Schaffen abgrenzen mit dem Erſcheinen ſeines „Poggfred, kunterbuntes Epos in zwölf Cantuſſen".

Carl Buſſe

„Dies iſt ein Epos mit und ohne Held,
ihr könnt's von vorne leſen und von hinten,
auch aus der Mitte, wenn es euch gefällt.
Ja, wo ihr wollt, ich mache nirgends Finten,
klaubt euch ein Verslein aus der Strophenwelt!
So ſucht ein Kind im Kuchen nach Korinthen.
Ob ſie euch ſchmecken, kümmert mich fürwahr nicht;
ſo leſt denn mit Geduld! Meinetwegen garnicht. —

Zwar wähl' ich mir ein fremdländiſch Gewand:
Ich greife zu Ottaven und Terzinen.
Doch werd' ich dich, mein deutſches Vaterland,
deshalb nicht weniger adrett bedienen.
Die Stanze iſt mir nur der Zellenſtand,
den Honig bringen meine heimiſchen Bienen.
Und der Terzinen Sancta Trinitas
dämmt die Gedankenflut ins rechte Maß.

Was thu' ich nun hinein in die Behälter?
Erinn'rung? Traum? Erlebnis? Phantaſie?
Ich habe Angſt, mein Blut wird täglich kälter,
zum Teufel geht allmählich der Eſprit.
Zuſammen ſchab' ich drum, eh immer älter,
die ſchäbigen Reſte meiner Poeſie.
Denn vor mir, eine greuliche Pagode
Hockt ſteif des Dichters „zweite Periode".

Sie hockte allerdings vor ihm. Und wenn er hier „kunterbunt ſeine Quellen verſprudelt", ſo iſt dieſe Kunterbuntheit weniger ein Beweis von Kraft, als ein Zeichen vom Beginn einer gewiſſen Zielloſigkeit. Wir haben den Eindruck eines Mannes, der auf ſeinem Gute Poggfred (Froſchfrieden) im Gefühl herannahenden Alters ſitzt und planlos in den reichen Erinnerungen ſeiner Jugend wühlt. Baum und Strauch in ſeiner Beſitzung rufen ihm die wunderbarſten Geſtalten aus dem Innern ſeiner Seele wach. Das ferne Rauſchen der Nordſee läßt ihm die ſagenhaften Drachenſchiffe der Wikinger auftauchen, und wie er mit umgehangener Jagdbüchſe über eine Lichtung ſtreicht, ſieht er einen Zirkusklown, nach deſſen Pfeife Cäſar und Hannibal, Napoleon und Friedrich der Große tanzen müſſen. Einſt ſtöbert ſein Jagdhund Diana einen geflügelten Bewohner des Mars auf. Ein ander Mal begleitet der weiter träumende Dichter einen ſeiner phantaſtiſchen Ahnen auf der Reiſe durchs Weltall, und wieder ein anderes Mal iſt es ihm, als wäre in ſeinem Parke Jeſus ans Kreuz geſchlagen und er helfe den Heiligen feſtnageln, um nachher, gleich anderen, von Reue ergriffen zu ſtehn. Und ſo weiter ſteigt vor der Phantaſie des Dichters in planlos bunter Mannigfaltigkeit auf: was er geleſen, gedacht und geträumt — und was er erlebt hat. Dies freilich ſind nur Liebesabenteuer von zweideutiger Natur. — Abenteuer, die Tovote erfunden haben könnte, damit Liliencron ſeine wunderbare Sprachmeiſterſchaft darauf verſchwende! Ja, ſeine rhythmiſche und reimende Sprachmeiſterſchaft iſt hier auf der Höhe. Durch dick und dünn reimt er ſich hindurch mit Ottaverimen und Terzinen, und ein je größerer Widerſpruch zwiſchen dieſer feierlichen Form und dem alltäglichen

Gegenstande klafft, desto freudiger lacht der Dichter über die unerschöpfliche Fülle seiner scherzhaften Wendungen, neckischen Tollheiten und abenteuerlich-liebenswürdigen Reime, für die er die Schatzkammern aller Umgangssprachen Europas und die Fundgruben der deutschen Dialekte plündert. Dabei kommt es zu großen Schilderungen, wie der einem farbigen Gemälde gleichenden Ausmalung des Zusammenpralls zwischen seinen feurigen Hengsten und den Trakehnern einer aufgeblasenen Geheimrätin.

Und gleich darauf kichert wieder die Satire aus der Beschreibung eines Hamburger Salons mit gezierten Musikern und Dichtern. Aber wie ausgelassen lebenslustig dieser Poggfred-Sänger auch zu sein scheint, er scheint es doch nur. Denn all seine Liebesabenteuer enden in Wehmut. Von dem poetisch Schönsten von der sanften „Fite", die aus Eifersucht zur Mörderin der schönen Hamburger Griechin wird, bis zu dem als Pagen verkleideten jungen Mädchen, das in einer Schiffer-Taverne einer Rauferei zum Opfer fällt — überall breitet sich der ahnungsvolle Schatten des Todes über die künstlich erhitzte Lebensfreude. Ja, künstlich — denn wie der leichtherzige Plauderton dieser kunstvollen Verse, so ist auch die scheinbare Leichtherzigkeit des Verfassers nur mühsam erkünstelt in diesem wehmutsvollen, tollen „Kunterbunt", das keine jugendstarke Hand mehr zum geschlossenen Kunstwerk zu adeln vermochte. — Zwei Jahre später gab Liliencron eine zweibändige Sammlung seiner bisherigen Dichtungen heraus unter dem Titel „Kampf und Spiele" und „Kämpfe und Ziele". Aber in allem, was der neuesten Epoche angehört, zeigt sich ein zielloses Experimentieren, ein sichtbares Erschlaffen der Selbstkritik, ein unaufhaltsames Sinken der einst so starken Begabung, die in platter Sinnlichkeit zu versimpeln droht. — Möchte, üblen Vermutungen zum Trotz, dem Dichter ein baldiges Wiederaufsteigen zu den lichten Höhen seiner jungen Mannestage beschieden sein!

Richard Dehmel

Eine ganze Anzahl Motti, die in dieses kunterbunte Epos eingestreut sind, tragen den Namen Richard Dehmel (geb. in Wendisch-Hermsdorf am 18. Nov. 1863). Nachdem er eine Zeit lang für das Versicherungswesen litterarisch thätig gewesen war, ging er von dieser nüchternen Wissenschaft zur Poesie über. Mit einem Prolog zur Eröffnung der Freien Volksbühne und mit einem Huldigungsgedicht auf Robert Koch, den Bacillen-Entdecker, hatte er sich im Sturmjahr 1890

eingeführt, und im folgenden Jahre erſchien ſeine erſte Gedichtſammlung „Erlöſungen" (Stuttgart 1891). Der Untertitel „Eine Seelenwandlung in Gedichten, Sprüchen" deutet an, daß er hier ſeine innere Entwickelung in Verſen niedergelegt hat, und den Gang derſelben offenbart die Einteilung in drei Stufen: Ringen und Trachten, Liebe, Leben und Arbeit. So miſchen ſich denn alſo Stimmungsbilder mit philoſophiſchen Grübeleien. Erſtere ſind ohne ſonderliche Eigenart, die philoſophiſchen Erörterungen ohne Klarheit. Grade dies Beides unterſcheidet ihn von ſeinem Meiſter Liliencron. Bei dieſem iſt alles Anſchauung, bei Dehmel alles Abſtraktion. Singt uns Liliencron allzuviel vor von ſeinen ſüßen Sünden, ſo thut er es wenigſtens im Feuerton der Leidenſchaft. — Dehmel verlangt vollkommen freie Bahn für ſeine Leidenſchaften, aber wir fühlen nichts von dieſen. Iſt es wirklich viel mehr als gereimte Proſa, wenn Dehmel da einen Fehdebrief dichtet:

„Ich haſſe dieſes Mittelſtraßenleben,
ich will nicht euer wohlgemeinten Reden,
ich paſſe nicht in euer Alltagsſtreben,
ich will das Glück nicht, das da feil für jeden!

Ich habe eine Welt in meinen Sinnen,
die ihr nicht ahnt mit euren Biedergeiſtern!
Drum laſſet das Bedauern, laßt das Meiſtern —
ich fühl's: ich werde einſt die Schlacht gewinnen!

Dieſe „Welt in ſeinen Sinnen" aber erſcheint in ſpäteren Sammlungen nun im Gegenſatz zu jener Trockenheit in einem wahren Schwelgen im Unverſtändlichen.

Als eine Probe, wie weit das Streben nach dämmerhaft malendem Wortgeklingel verführen kann, mögen hier die erſten Verſe eines Gedichts ſtehen, das den Titel trägt: „Der tote Ton". (Aus „Aber die Liebe".)

Ton von Glocken. Drohn von Glocken. Wo nur? Weh, ich falle!
Wohin wollten doch die ſtummen, grauen Mönche alle? —
Um mein dunkles Gitter ſeh ich Nachtgeſpenſter jagen,
und da vor mir, nur zwei Schritte, rollt ein ſchwarzer Wagen.
Ringsum glimmt die Luft von Kreuzen, und die Fackeln bluten,
und man führt mich an den Armen — ach, dies weiche Fluten!
Von alleine gehen meine qualgelähmten Beine,
ach ſo ſchon geführt; ich kenne keine Straße, keine;
gehe flutend wie im Traume, ohne Sinn und Willen,
nur im Kopfe, nur im Herzen fühl' ich etwas wühlen.
Etwas prüft da ſeine Krallen, ſchaefe, krumme Krallen,
und die Raben klagen drüben und die Glocken hallen.
Ach ich höre ferne Chöre — ei ſo lieb, ſo liebe;
nur in meinen Augen brennt was, o ſo trüb, ſo trübe.
Und es rieſelt etwas Kaltes über meine Mienen,
alle Menſchen ſtieren her, und — keiner naht von ihnen;
und es rieſelt etwas Kaltes über meine Haut da.
Und vier Rappen ziehn den Wagen, trauerflorumfloſſen,
aber mich zieht eine Hand, die hält mich ſtarr umſchloſſen.
Großer Gott, der Sarg, der Sarg da — kommt wohl auf mich los da?!
Da im Sarge, ja im Sarge liegt mein Daſeinslos — ja . . .

Iſt das ſchon zweifellos krankhafte Poeſie — wenn auch unbewußt — ſo ſtellt den Gipfelpunkt des bewußt Krankhaften Felix Dörmann dar (geb. in Wien 1870) mit ſeinen „Neurotika" und „Senſationen" (1892, 1890).

Sagt er doch ſelbſt von ſich:

„Ich liebe, was niemand erleſen,
was keinem zu lieben gelang:
Mein eignes, urinnerſtes Weſen
und alles, was ſeltſam und krank." —

Sehr nahe verwandt iſt ihm der allzu jugendlich-lebensmüde Richard Schaukal mit ſeinen Triſtia. Dagegen Oskar Linke ſtellte ſich mit mehreren neuen Bänden geſunder Lyrik ein, wie „Als die Roſen blühten" (1891) und „Schlummere, Schwert, unter Myrten".

Alles wurde jetzt von der lyriſchen Hochflut ergriffen. Bruno Wille, der Politiker a. D., der mit einer ganzen Gruppe jüngerer Schriftſteller in Friedrichs-

Oskar Linke

hagen bei Berlin lebte, atheiſtiſche Weltanſchauung populariſierte und ſeine erzieheriſchen und ſozialen Anſichten in ein Syſtem der „Philoſophie des reinen Mittels" zu bringen ſuchte — er erſchien als Lyriker mit den beiden Bänden „Einſiedler und Genoſſe" (1891) und „Einſiedelkunſt aus der Kiefernhaide" (1897). Otto Erich Hartleben nannte ſeine Liederſammlung „Meine Verſe" (1895). Daneben ſetzten die Lyriker von früher unermüdlich ihre Arbeit fort. Franz Held, der ſeinen Dramen durch eine eigens gegründete „Fresco-Bühne" vergeblich Anſehen zu verſchaffen geſucht hatte, erſchöpfte ſich in neuen lyriſchen Bänden. „Trotz alledem" nannte er ſeine neueſten Lieder, die ein bedenkliches Sinken zeigen, und „Tanhuserus recidivus" taufte er eine Sammlung epiſcher Dichtungen, die bei weitem nicht mehr an ſeine „Gorgonenhäupter" heranreichen. Die Fülle von Wilhelm Arents Liederbänden auch nur aufzuzählen wäre ein vergebliches Bemühen, denn ſein weiches ſchwaches Talent ging in der Maſſe unter. Cäſar Flaiſchlen war nur glücklich, wo er ſeine ſchwäbiſche Tonart anſchlug. Lienhard vertrat in ſeinen „Liedern eines Elſäſſers" (1895)

den patriotiſchen Standpunkt, nachdem ihm vier Jahre zuvor darin Chriſtian Schmidt (geb. zu Geuderthein am 28. März 1865) vorausgegangen war mit ſeinen „Alſaliedern" (1891). Georg Schaumberg ſammelte ſeine Dichtungen unter dem Titel „Dies irae", und Wilhelm Weigand (geb. Giſſighain 1862), der in ſeinen „Rügeliedern" (1892) kraftvoll donnerte, fand die Stimmung männlicher Ruhe in ſeinen Gedichten „Sommer" (1894). Der Wiener Friedrich Adler gab zwei reife Sammlungen „Gedichte" heraus und errang einen großen Bühnenſieg mit „Zwei Eiſen im Feuer" nach Calderon. — Auch Jacobowski reifte lyriſch mehr und mehr in „Aus Tag und Traum" (1895) und „Leuchtende Tage" (1900); ſtarb aber allzujung (2. Dezember 1900). — Hugo Kegel, der einſt ſo kraftvoll mit ſeinen Liedern „Gegen den Strom" begonnen hatte, faßte noch einmal ſchwermütig ſein letztes lyriſches Können zuſammen in „Verlorenes Leben" (Dresden 1895). Bald darauf erlöſte ihn der Tod. — „Welt und Seele" nannte Hugo Grothe ſeine Dichtungen (Dresden, Leipzig 1892). „Lieder des Lebens" taufte Theodor Souchay die ſeinen (Dresden, Leipzig 1899) und die Wehmut, die Felix Lorenz (geb. 23. Dezember 1875 in Berlin) erfüllte, brachte er im Titel ſeiner erſten Gedichtſammlung „Jugend und Tod" (1897). Er flüchtet ſich mit Vorliebe ins Märchenland, wohin auch Lyriker der älteren Generation wie Otto Weddigen und Alfred Friedmann ſich oft wenden. „In Phantas Schloß" (1895) nannte ſeine Erſtlinge bezeichnend Chriſtian Morgenſtern, der ſpäter als Ueberſetzer Ibſen'ſcher Gedichte erfolgreich wurde. Heinrich Stümke führte ſeine Lyrik als „Präludien" ein (1894), während der formreine und gedankenklare Heinrich Vierordt, der mit Dichtungen und Balladen (1881) begonnen und in ſeinen Akanthusblättern (1888) Italien und Griechenland beſungen hatte, außer ſeinen Vaterlandsgeſängen nur noch wenig Lyriſches veröffentlichte. Ein Leben, reich an inneren Kämpfen, faßte zu ergreifenden lyriſchen Stimmungen Maximilian Bern, geb. in Aeron 18. Nov. 1849,

Friedrich Adler

der bekannte Anthologiſt, zuſammen in „Aus reinem Leben" (1899). — Ein Buch voll reifer Lebenserfahrung, von hoher Schönheit der Form iſt auch das von Konrad Guſtav Steller, dem einſtigen Stürmer und Dränger aus dem Verein „Durch", der im Gegenſatz zu ſeinen Genoſſen ſeine Schöpfungen nie vollendet genug für eine Druckausgabe glaubte und erſt im Jahre 1900 ſeine erleſenſten Dichtungen als wohlbeſtallter Sekretär an der Handelskammer zu Hanau als „Gedenkblätter" herausgab — ein Buch voll echter Schönheit.

Unter dem ſchlichten Titel „Leben und Lieben" offenbarte Eliſar von Kupffer ein friſches Talent. Durch Maurice von Stern wurde Emanuel von Bodman eingeführt mit ſeinen „Stufen". Als eine Merkwürdigkeit der Tage aber zeigte ſich der Eiſenarbeiter Ludwig Palmer, den Felix Dahn entdeckte, über den Franzos in ſeiner „Deutſchen Dichtung" die erſten Nachrichten brachte und deſſen Gedichte ſchließlich Walter Kellerbauer in einer Auswahl herausgab (Deutſche Verlagsanſtalt 1895), ein Arbeiter, der in der Zeit der Arbeiterbewegung zu ſingen anhub. Gewiß vermutete man hier zornflammende Liebe zu finden, aber nichts von dem! Mit Schiller'ſchem Idealismus erhebt ſich dieſer Arbeiter über ſein Los und ſingt von ſich:

„Mir iſt ein ſteter Kampf beſchieden;
mein Tag hat wenig Sonnenſchein,
und meine Nacht hat wenig Frieden,
drum ſchau' ich oft ſo finſter drein.
So manche Hoffnung war vergebens,
und tödlich ſchmerzte der Verzicht —
Da grub der bittre Ernſt des Lebens
die Furchen mir ins Angeſicht.

Wenn auch mit fahlem Silberſchimmer
die Sorge mir das Haar durchwob:
Mit neuer Kraft mein Geiſt ſich immer
ins Reich der Ideale hob.
Die Liebe, die mein Herz durchflutet,
verklärt mein Leid mit ihrem Licht —
Ein Kämpfer, der noch nie geblutet,
verdient die Siegespalme nicht. —

Schon im großen Wendejahr 1893, das die Abſetzung des Naturalismus begonnen hatte, hatte ſich ein „Bund der Phantaſten" gebildet unter Führung des bis dahin völlig unbekannten Paul Scheerbart. Die Verlagsanſtalt dieſes neuen Bundes brachte dieſes neuen Dichters vor drei Jahren erſchienenes „Paradies" gleich in zweiter Auflage — ein wirres Durcheinander von Vers und Proſa, ein Durcheinander von Engeln und Teufeln — einem bunten, planloſen Traum vergleichbar. Doch verdient er nicht mehr ernſt genommen zu werden, ſeitdem er zu der Feſtſchrift der Prager akademiſchen Leſe- und Redehalle zu Goethes 150. Geburtstag das folgende Lied beiſteuerte:

Indianerlied.

Murr den Europäer!
Murr ihn!
Murr ihn! Murr ihn!
Murr ihn ab!

Dieſe Feſtſchrift gab einen recht deutlichen Ueberblick über die Fülle der jüngeren Lyriker. Von denen, die an andrer Stelle noch nicht genannt wurden, ſeien hier noch angeführt: Robert Auſterlitz in Prag (geb 28. Nov. 1862),

Hans Benzmann (geb. in Colberg am 27. September 1869), Verfaſſer von „Im Frühlingſturm" und „Sommerſonnenglück", Max Bernſtein (geb. in Fürth am 13. Mai 1854), der ſich namentlich in zahlreichen Luſtſpielen verſucht hat; J. A. Bondy in Prag, Mitherausgeber der Zeitſchrift „Moderne Dichtung" (geb. 23. Juli 1876). Franz Brentano in Florenz, Max Bruns in Minden (geb. 13. Juli 1876), ein Epiker und Satiriker, Emil Faktor in Prag (geb. 13. Auguſt 1876), der ſeine erſte Sammlung nannte: „Was ich ſuche" (1899); Kurt Gnucke in Berlin (geb. in Meerane i. S. am 22. Juni 1864), der ſich als Dramatiker einführte; Hermann Hango, der als Lyriker und Dramatiker auftrat (geb. in Hernals am 19. Juni 1861). J. Herzfelder in Augsburg (geb. zu Obernbreit am 31. Mai 1836); Franz Himmelbauer in Wien (geb. am 30. Juni 1871); Camill Hoffmann in Prag; Arthur Holitſcher in Berlin (geb. 22. Auguſt 1869), ein junger Erzähler; Wilhelm Holzamer in Heppenheim a. d. B. (geb. in Mainz am 28. März 1870); Victor Joß in Prag (geb. am 29. Mai 1869) und ſein Landsmann, der Advokat Theodor Kirchner (geb. in Karolinenthal am 8. September 1862); Otto Kobler in Prag; Kitir in Wien (geb. in Aſpang am 11. März 1867); Paul Leppin in Prag (geb. in Prag am 27. November 1877); Karl Freiherr von Levetzow in Wien (geb. am 10. April 1871); Fritz Pick und Adolf Freiherr Prochazka in Prag; Hermann Runge (geb. in Hamm am 11. Januar 1876); Hugo Salus in Prag (geb. am 3. Aug. 1866), einer der begabteſten Lyriker ſeiner Heimat, der ſich jetzt auch dem Drama zuwendet, Wilhelm von Scholz (geb. in Berlin am 15. Juli 1874); Heinrich Teweles, Dramaturg am deutſchen Stadttheater in Prag (geb. 13. November 1856); Paul Werthheimer in Wien (geb. am 4. Februar 1874) und Franz Zimmermann, der noch cand. phil. in Wien war, als die Feſtſchrift erſchien. — Griff doch überhaupt die lyriſche Bewegung in den letzten Jahren tief in die akademiſche Jugend ein und ließ manchen Bruder Studio leider viel zu früh zum „Gedruckten" werden. Das beweiſt der Muſenalmanach Berliner Studenten, herausgegeben von G. Fritz, R. Kaſſeno und E. Scherings (Berlin 1898), dem im Jahre 1899 eine zweite Samulung folgte. — In neuer Auflage erſchien auch Richard Hamels trefflicher „Zauber der Ehe" (1900).

Auch das Epos hatte ſich fortentwickelt. Heinrich Hart hatte ſein Lied der Menſchheit bis zu Moſes durchgeführt. Neben ihm war Richard Nordhauſen (geb. 31. Jan. 1868 in Berlin) beſonders in den Vordergrund getreten. Begonnen hatte er mit Joß Fritz der Landſtreicher (1892), das ſeinen Namen ſchnell bekannt machte. Den Höhepunkt ſeines Könnens erreichte er mit Vestigia leonis (1893), während ſein Verſuch eines modernen Epos „Sonnenwende" (1895) als geſcheitert zu betrachten iſt.

Auch Julius Groſſe war wieder einmal unter die Jugend getreten mit einem modernen Epos, „Das Volkramslied", und auch Otto Franz Genſichen faßte das moderne Leben vielfach in ſeinen formſchönen Verſen.

Einen modernen Helden wählte auch ich zum Helden eines größeren Epos, das ich meinen poetiſchen Erzählungen: „Der Liebesrichter" (1893) und „Der

Vikar" (1897) folgen ließ. Ich wählte den ſozialreligiöſen Aufſtand des Mahdi in Egypten, der in ſeinen Urſachen ſoviel Aehnlichkeit mit den ſozialen Spannungen der Länder Europas darbot, aber doch in Stoff und Koſtüm der epiſchen Behandlung ſoviel näher lag: „Achmed der Heiland" (1898 Berlin).

Die Weltanſchauung Nietzſches kam zum ſcharfen Ausdruck im „Weltgericht" (Leipzig 1895) von Victor von Andrejanoff, geb. in Koßlow, einer kleinen Stadt des ruſſiſchen Gouvernements Tambow, am 10. Juli 1857. Mit viel Kraft und Stimmung läßt hier der Dichter, der bis dahin ein weicher Lyriker geweſen war, das Gericht Gottes über die toten Seelen — jenſeits von gut und böſe — zu einer Verherrlichung aller Männer der Kraft, zu einer Verurteilung aller Schwachen und Weichen werden. — Und ganz ähnliche Gedanken vertritt Eduard von Mayer in ſeinem kraftvoll geſchriebenen Proſa-Epos: „Die Bücher Kains vom ewigen Leben".

In ganz anderem Sinne läßt Kurt von Rohrſcheidt (geb. 23. Nov. 1857 zu Lützen) den Teufel die Verzeihung Gottes erlangen vom chriſtlichen Standpunkt aus in ſeinem geiſtreich gedachten Epos „Satans Erlöſung" (Leipzig 1894). Einen ganz eigenartigen Gedanken trug in die moderne religiöſe Epik auch Paul Friedrich hinein. Er läßt Jeſus in der Wüſte durch Satan dadurch verſucht werden, indem der Böſe ihm im voraus alle Greuel zeigte, die das nichtverſtandene Chriſtentum in der Welt wachrufen wird: die Neroniſche Chriſtenverfolgung, die mittelalterlichen Hexenverbrennungen, die franzöſiſche Bartholomäusnacht und die Verfolgung des Chriſtentums durch den modernen Atheismus der Neuzeit. Aber mutig ſchließt das Ganze:

Paul Friedrich

Luzifer ſchweigt und ſieht den Träumer — ſchweigen,
indeſſen ſich das Firmament erhellt.
Schon naht ein herber Wind und weckt aus Schlaf
und Schlummer rings die magern Gräſer auf.
Beſorgt ſieht Satan ſchon den erſten Streif
des Morgenrots am fahlen Horizont.
Ein Widerſchein des purpurroten Lichts
fällt auf das Haupt des ſchlummernden Propheten.
Da — endlich öffnet er den ſchmalen Mund —
und flüſtert leis: „Weich' von mir, Satanas!
Wär' ſelbſt das Blut ein Meer, das wegen mir
in wildem Glaubensſtreit vergoſſen wird,
des Vaters Willen würd' ich dennoch thun.
In ſeiner Macht liegt all mein Sein begründet,
denn ob ich lebe oder ſterbe, ſtets
gebot er ſeinen Engeln über mir.
Nur einem würd' ich weichen, wenn dereinſt
ein Größerer denn ich das Werk vollendet,
das ich beginnen muß und will. Wer ſtirbt
um meines Namens willen, der wird leben.
Denn Leben liegt in allem Blut, das je
jubelnd geopfert wird dem Sieg des Lichts." . . . . . .

Achtes Kapitel.

Die Verſe der modernen Weiblichkeit.

Aber eine der bedeutendſten epiſchen Dichtungen moderner Art rührt von einer Frau her — von Marie Eugenie delle Grazie (geb. in Unterweißkirchen am 14. Juli 1864). Von jeher hat ſie ſich die höchſten Ziele geſteckt. Neunzehnjährig trat ſie mit einem Epos „Hermann" und ein Jahr ſpäter mit einem Drama „Saul" hervor, dem freilich der eigentlich dramatiſche Zug fehlt. An Novellen und Gedichten reifte ſie langſam, bis ihr im dreißigſten Jahre ein gewaltiges Werk gelang: das Epos „Robespierre". Das einzige in dieſem Gedicht Verfehlte iſt der Titel. Nicht der eine Mann iſt der Held, ſondern die ganze franzöſiſche Revolution entrollt ſich in der Mannigfaltigkeit ihrer blendenden Charaktere und in der furchtbaren Blutigkeit ihrer endlichen Entartung vor den Augen des bald ſtaunenden, bald entſetzten Leſers. Immer ſchrecklicher entfeſſeln ſich die Leidenſchaften, und die Szenen im Parlament, auf der Straße, beim Sturm der Rede und der Waffen erreichen die Wirkung eines oft erſchreckenden Realismus, der aber durch die lebensvoll gehandhabten fünffüßigen jambiſchen Blankverſe gemildert und mit gewaltiger Fauſt zu einer kraftvollen Kompoſition gebändigt wird. Wenn der Realismus jemals berechtigt iſt, ſo iſt er es im Dienſt eines großen, weltgeſchichtlichen Stoffes: wovon wir uns im Kleinrahmen des Alltagslebens mit Widerwillen abwenden, das erſcheint als folgerichtige Notwendigkeit,

wenn es den Donnergang der Weltgeſchichte begleitet. Von der gewaltigen Kraft dieſer Dichterin gebe eine Stelle aus ihrem Gedichte Zarenmahl (Muſenalmanach 1893) eine Probe:

Er tafelt .....

Vor der ſamtverhang'nen Thüre,
die Hand am Schwerte, ſtehen die Hartſchiere;
gewandt und mit ehrfürchtigem Gekriech
bedienen ihn die ſchwänzelnden Lakaien — —
Nun ſpeiſe, Väterchen, und labe dich!
Sieh, ringsum, deinen Gaumen zu erfreuen,
gehäuft, was nur ein Weltreich bieten kann!
Nicht reden darfſt du, Großer, nur ein Winken,
ſchon deiner ſtolzen Augen herriſch Blinken
genügt, und was du willſt, es iſt gethan.

Und näher rückt der Zar die goldnen Teller — —
Da, ſiehe, bricht es plötzlich wie ein greller
und blut'ger Widerſchein daraus hervor:
„Gedenkſt du Karas?" tönt es an ſein Ohr;
„aus jenem Bergwerk, Zar, ſind wir gewonnen,
dort glänzt es wie von unterird'ſchen Sonnen,
von Gold — und alles, Väterchen, iſt dein!
Viel hundert Arme werken in den Minen —
Verbannte ſind's, Unſchuld'ge unter ihnen,
und täglich, ſtündlich mehrt ſich ihre Zahl —
Schlaff iſt ihr Körper und ihr Antlitz fahl ...
Seit Jahren traf ihr Ohr kein andrer Ton,
als das Geſauſ' der Ruten, oder Hohn,
wenn ſchwächer ſie die müden Hände rühren;
und treibt ſie der Koſack des Nachts zu Bette,
ſo klirrt an ihrem Arm und Fuß die Kette,
daß ſie im Traum noch deine Macht verſpüren.
An jedem Barren klebt ein Tropfen Blut,
ein wilder Fluch und eine Thränenflut —
Wir wiſſen es — wir, deine Prunkgefäße ...
Allein, was thut es? Gold und Zarengroße
verroſten nie! Nun iß, und laß dir's munden,
der Himmel ſchenke dir noch viele Stunden!" ....

Iſt ſie die kraftvollſte, ſo iſt ſie darum natürlich nicht die populärſte Dichterin; vielmehr kommt in der Berühmtheit des Tages keine der Bauerdichterin gleich, die der unermüdliche Förderer der Frauendichtung Profeſſor Weiß-Schrattenthal entdeckte. Der Kultus der Johanna Ambroſius ſtieg in der Reichshauptſtadt auf ſeinen Höhepunkt, als der Verein „Berliner Preſſe" ſie zu einem öffentlichen Vortragsabend einlud und Sudermann ſie würdevoll als ſeine Landsmännin auf die Bühne geleitete. Der erſte Band ihrer Gedichte (1894 und 1898) erlebte in vier Jahren ſechsunddreißig Auflagen. Die ungeheure Ueberſchätzung ihrer liebenswürdigen, aber nicht ſonderlich eigenartigen Begabung erklärt ſich eben aus der

Alberta von Puttkamer

Art ihres Eintritts in die Litteratur. Liebenswürdig und geiſtreich ſteht neben ihr auch Frieda Schanz, ſeit Jahren vermählt mit dem Schriftſteller und Redakteur Soyaux. Aber auch ſie iſt nicht abhängig von der jüngſtdeutſchen Bewegung, ebenſowenig wie die liederreiche Königin Rumäniens Carmen Sylva oder deren Freundin Mite Kremnitz. Näher ſteht der modernen Bewegung mit ihren ernſten, tiefen und formvollendeten Gedichten Alberta von Puttkamer, eine Schleſierin aus Glogau, die in ihren „Dichtungen" (1885), „Akkorden und Geſängen" (1889), „Offenbarungen" 1894 und „Aus Vergangenheiten" kraftvolle Anſchaulichkeit für wertvolle Gedanken findet.

Eine Probe bietet für ihre warme Stimmungslyrik das Lied:

Sommernachts.

Wie trunken ſchläft die Juninacht!
Es iſt wie Duft von reifem Korn
weither im Lande aufgewacht —
Die Roſe glüht am Heckendorn.
Der Bergwald atmet; manchmal ſtehen
die Winde aus den Wolken auf
und führen ſehnſuchtsſchwüles Wehen
der Leidenſchaft vom Thal herauf.

Dort blitzt aus dem entſchlafnen Land
ein einzig waches Fenſterlein,
ich habe bald dein Haus erkannt,
von dort entloht der ſchwüle Schein ...
Und aus beglänzten Büſchen fragen
mich Nachtigallen, wo du biſt,
warum in dieſen trunknen Tagen
die Sehnſucht nicht die Liebe küßt. —

Aber mit ſolchen Empfindungsverſen iſt ihre Lyrik keineswegs erſchöpft. Mit dem feierlich getragenen Tonfall, den ihre Verſe meiſt anſchlagen, verbindet ſich Kraft und Klarheit. Sie gemahnt in ihren Balladen und Romanzen oft an die beſten Zeiten Liliencrons. Hält man Gedichte, wie ihr „Nachts am Lügenfeld", mit der gewaltig dramatiſchen Zeichnung der Karolingergeiſter neben die zerfließende Weichheit Bierbaums oder die Unklarheit Dehmels, ſo glaubt man, die Geſchlechter haben ihre Rollen vertauſcht. Dabei iſt ſie, ſo fern ihr alle Prüderie bleibt, rein und keuſch in ihrem Empfinden. Ja, das Thema der Reinheit im Kampf mit wilder Leidenſchaft ſchlägt ſie oft an, am edelſten in dem ſymboliſchen Gedicht: „Der Jüngling von Hüningen", der auszieht, um den wilden Wolf zu töten, aber ſiegend von ſeinem Gifthauch verpeſtet wird, und ſich lieber ſelbſt dem Tode weiht: „Ich gehe zur Gottheit früh und allein, ein Würger des Böſen — und ſtolz und rein." Mit ihrer anſchaulich lebensvollen Schilderung verklärt ſie am liebſten Wald, Berg und Märchenwelt des Elſaß.

Mehr noch ſteht Hermine von Preuſchen den Jüngſtdeutſchen ſchon äußerlich nahe. Als Malerin war ſie der Welt zuerſt bekannt geworden durch ihr aufregendes Bild Mors imperator (Kaiſer Tod), das den Tod als Umſtürzer der Throne darſtellte. In gewolltem Anklang an dieſen Bildertitel nannte ſie wohl ihre erſte Liederſammlung „Regina vitae“ (Königin des Lebens). Aber unter dieſer Königin ſcheint ſie den Schmerz verſtanden zu haben. Denn die meiſten dieſer Lieder ſagen von Seelenqualen, von ſchnell verglühender Luſt und von Pein und Reue.

„Ich ſtieg — im Herzen heiße Sonnenſehnſucht —
Wie Ikarus, gebrochen, flügellahm,
ſtürzt' ich hinab in bodenloſe Tiefen,
in die ein Sonnenleuchten nimmer kam.
Und ich habe gelitten.

— Doch Jahre ſchwinden, kommen, ſchwinden wieder,
was ſind ſie andres als ein Totentanz
für eines ſtolzen Herzens Sonnenſtreben —
Stumpf ſeh' ich welken meines Lebens Kranz,
denn ich habe vergeſſen!“

Dieſe ernſte Stimmung hat ſich auch nach dem kurzen Eheglück mit Telmann natürlich nicht verloren. Ihre letzte, nicht ohne eine gewiſſe Geſuchtheit ausgeſtattete Sammlung mit dem myſtiſchen Titel „Vom Mondberg“ zeigt das Bild der Verfaſſerin — die ſich jetzt Hermione nennt — umrahmt mit dem düſteren Spruch: „... und ſo zerrinnt mit Irrtum, Gram und Zeit ein kurzes Leben in die Ewigkeit; durch Thränen ſpiegelt's, wie im Prisma wieder all ſeinen Farbenglanz in Bild und Lieder.“ — Die eigentliche Myſtikerin unter den modernen dichtenden Frauen aber iſt Maria Janitſchek. Sie ſchloß ſich früh der jungen Richtung an, und in Bierbaums Muſenalmanachen ſtand ſie in Reih und Glied mit der männlichen Schar. Eine eigentümliche Miſchung von irdiſchem Lebensdrang und einer oft religiös gefärbten Sehnſucht nach dem Ueberſinnlichen kennzeichnet alle ihre Dichtungen, in denen Vers und Proſa durcheinander fließen wie Welt und Ueberwelt, und in denen das Gewirr der verſchiedenen Spannungen häufig den Anſchein des Krankhaften hat, während im nächſten Augenblicke die Aeußerung entſchiedener Kraft Verwunderung erregt. Eine Probe biete ihre Versſkizze:

Maria Janitſchek

Geheimniſſe.

Der Wildbach brauſt, es rauſcht die Luft,
ſchwefelfarbnes Gewolke ſpeit rote Flammen,
zerriſſne Zweige treiben im Sturm,
die Tiere ſtecken die Köpfe zuſammen.

Auf ſchroffem Fels, der ſenkrecht fällt
in die gähnende Tiefe, ſteht ein Weib
und jauchzt in die Wolken und herzt einen Mann,
und ſchlingt ihre Arme um ſeinen Leib.

„Salve Jehova, brav gewettert,
hier ſtehen zwei und freuen ſich baß
deiner Drommeten und Flammengarben,
raſe weiter in deinem Wolkengelaß.

Wir ſind ſicher vor deinen Feuern,
heißer brennt unſre als ihre Glut,
wir ſind ſicher vor deinen Stromen,
höher ſchwillt unſer drängendes Blut.
Salve Jehova!"

Die Güſſe ſchweigen,
durch die Wälder geht leiſes Erzittern hin,
ſtockende Donner ſtottert das Echo,
die Wolken ſchauern und — entfliehen.
. . . . . .

Monde verſtrichen, Jahre vergingen,
Sommer bräunten die Halden an ihren Feuern,
Winter küßten die Tannen, bis ſie erblichen
. . . . . .

Der Adler äßte ſeine Brut,
buhlende Winde ſtreuten Samen
in Felſenſprünge, zwiſchen Geroll,
die Sonne brannte dazu ihr Amen.

Da ſchleicht inmitten des Feſtgejubels
ein Schatten über die Hochzeitsſtätte,
ein Leichnam, der unbegraben iſt,
der ſehnt ſich nach ſeinem letzten Bette.

Gierig blicken die Augen nach der Tiefe,
wo der Tod im Finſtern ſein Meſſer ſchleift,
befriedigt meſſen ſie den gähnenden Abgrund,
da — zitternd die Hand nach dem Haupte greift.

Ein ſchroffer Felſen, der ſenkrecht fällt
ins leere Dunkel, türmt ſich auf,
Edelweißwieſen träumen ſtill,
Tannen raunen aus der Schlucht herauf.

Vor Jahren. Roter Himmel rings,
auf dieſem Fels ein Mann, ein Weib,
er ſtarb ihr jüngſt, wer ſagt warum?
Was ſuchet *hier* ihr müder Leib?
. . . . . .

Auf ſchroffem Felſen, der ſenkrecht fällt
in die gähnende Tiefe, ruht die Sonne,
Tannen raunen aus der Schlucht herauf,
Die Tiere koſen in ſcheuer Wonne.

Es iſt alles wie früher, ...
O Jehova!

Zur allerjüngſten Schar der Poetinnen gehörte auch Ricarda Huch, wie ſie mit ihrem Geburtsnamen heißt, verehelichte Ceconi. Sie iſt in Porto Alegre in Braſilien geboren am 10. Juli 1864, aber ſie fühlt ſich heimiſch in der Schweiz, wo ſie ſtudiert und die Würde eines Dr. phil. erlangt hat. Eine Anzahl geſchichtlicher Abhandlungen und Forſchungen haben ihren Namen der Wiſſenſchaft bekannt gemacht, und auch mit ihren Erzählungen verſetzt ſie ſich gern in frühere Zeiten. Ihre friſchen „Gedichte" (1891 und 1894) zeigen lebhafte Empfindung und Naturanſchauung:

Hoch über meinem Vaterland...

Hoch über meinem Vaterland
auf einem Thron von Stein,
den Strauß von Enzian in der Hand,
ſitz' ich im Sonnenſchein.

Die Wolken wandern über mir
und unter mir dahin;
neugierig ſchaut das Murmeltier
und weiß nicht, wer ich bin.

Der Wind um meinen Scheitel zieht
und weht mir Kühlung zu,
o Land, ſo weit das Auge ſieht,
iſt nichts ſo ſchön wie du!

Und wenn die Sonne weſtwärts wich,
ſteig' ich zum Thal hinab
und bitte Gott um Heil für dich,
und hier für mich ein Grab.

Wenn drüber hin die Gemſe ſpringt,
und bei der Firne Schein
der Sturm das Lied der Freiheit ſingt,
dann zittert mein Gebein.

Eine große Reihe der Empfindungen von leidenſchaftlicher Liebe bis zum realiſtiſchen Lebenshumor durchläuft Thekla Lingen (geb. zu Goldingen in Finland am 18. März 1866) in ihrer Sammlung „Am Scheideweg". Als Humoriſtin zeigt ſie ſich in:

Ganz wie bei uns.

Schuſters Lotte, ein frühreifes Kind,
wie ſie bei armen Leuten ſind,
hatte in ihren dreizehn Jahren
bei Vater und Mutter viel Not erfahren,
und ſo gelernt, daß um glücklich zu ſein,
man Geld nur braucht — nur Geld allein.
So kam es denn, daß mit der Zeit
im jungen Herzen nagte der Neid,
und wuchs ein Haß ohnegleichen
gegen die Reichen.

Eines Abends im Dämmerſchein
ſchlendert ſie durch die Straßen allein,
im Viertel, wo die Reichen lebten,
die ſtets in ihren Träumen ſchwebten.
Oh, das war nun einmal ſchon,
die hellerleuchteten Fenſter zu ſeh'n:
Mit Spitzen und roten Seidengardinen,
vom elektriſchen Licht beſchienen,
und ſeltene Blumen und Palmenbäume,
ſo recht wie Zaubermärchenträume!
Und gar unten, aus den Küchen,
da ſtromt es nur ſo von Wohlgerüchen
zu Lotten hinauf.
Und ſie ſperrte Mund und Naſe auf.

Ach ja! Die hatten es alle gut —
und Lotten wurde neidiſch zu Mut. —
Und ſtill war es hier! —
Kein Rädergeraſſel und kein Geſchrei;
und rollte einmal ein Wagen vorbei,
dann ſauſte er wie im Traume dahin, —
da ſaßen geputzte Damen drin
mit feinen Kindern — in Samt und Seiden,
— (die mochte ſie nun gar nicht leiden) —
aber dafür die noblen Herr'n,
die hatte ſie nun wieder gern,
in hohem Hut und geſchniegeltem Haar,
und Lackſtiefeln — fünfzig Mark das Paar,
das wußte ſie ganz genau, — und alles!

Ach ja, das wär' ein Leben!
Was hätte Lotte nicht drum gegeben!
und wehmütig ſchnuppert ſie in dee Luft
nach dem feinen Zigarrenduft,
und ſeufzte und dachte:
Schon das wäre ſchön,
die Herrlichkeiten einmal nahe zu ſehn!
Im Nu hing ſie am Gitterzaun,
um in die erleuchteten Fenſter zu ſchau'n,
und guckte hinein:

War das aber fein!
Und reckte das Hälschen höher hinauf —
und plötzlich riß ſie die Augen auf
und ſah — und ſah es ganz genau,
da ſtand eine weinende Frau,
und da — und da — nicht fern
einer von den noblen Herrn,
die Hand erhoben zu drohendem Schlag —
— — — — — — — — — — —
Und Lotte vor Schreck auf dem Pflaſter lag,
es ſchien ihr wie ein böſer Traum,
und ſie faßte es kaum,
was ſie geſeh'n,
und wie es da drinnen konnte geſchch'n.
Dann plötzlich rief ſie erleichtert aus:
„Das iſt ja ganz wie bei uns zu Haus!"

Mit ihren „Gedichten" machte Anna Ritter (geb. in Elbing am 23. Febr. 1865) großes Aufſehen. Eine ſtarke dichteriſche Anſchauung iſt ihr eigen. So ſchildert ſie folgende Viſion:

Auf dem Goetheweg zum Torfhauſe.

. . . . Tief liegt der Schnee. Die dunklen Tannen ragen
wie Rieſen aus dem ſtillen Grund herauf,
von fernen Höhen kommt ein ſeltſam Schimmern,
und tauſend winzige Kriſtalle flimmern
im blaſſen Schein der Winterſonne auf.
Da tönt ein Schritt . . . aus weiß verbrämten Bogen
trittſt du hervor, der dunkle Mantel wallt
um deines Leibes blühende Geſtalt,
du haſt den Hut tief in die Stirn gezogen,
als wollteſt du, ganz in dich ſelbſt verſenkt,
von keinem Bild der Erde abgelenkt,
hinunterſteigen in dein eignes Leben,
den Rätſelſchatz der Tiefe aufzuheben.
Gewölk ſteigt auf . . . in regelloſen Maſſen
ſchiebt ſich's empor . . . . ein fahles Dämmerlicht
verdrängt die Sonne, rauhe Winde faſſen
den zähen Tann
mit wilden, kampferprobten Fäuſten an,
daß dir der Schnee in großen, weißen Flocken
ins Antlitz ſtiebt. Du ſchreiteſt feſt voran,
den Höhen zu, die dich verheißend locken.
Dein Auge leuchtet, deine Sinne lauſchen
geheimen Stimmen, die kein Ohr erfuhr:
Im Wehn des Windes, in der Bäume Rauſchen
ſpricht ſie zu dir, die ewige Natur,
und was im Traume wechſelvoller Stunden
ſich dir entwand, dir unverſtändlich war,
den Urquell deiner Kraft, der friſch und klar
tief in dir rinnt — du haſt ihn neu gefunden.

Einer älteren Generation entſtammend kam Mia Holm (geb. zu Riga am 14. September 1845) auch erſt in den letzten Jahren zu größerer Bekanntſchaft. Ihre „Gedichte" erſchienen 1882 zur Zeit, da die junge Litteraturrevolution begann, aber größeres Aufſehen erregten erſt ihre Mutterlieder (1897) und ihre „Verſe" (1899). Sie zeigt ſich als geiſtreiche Versdichterin in den Zeilen:

Auf falſchem Wege.

Den Weg, den er mir wies, bin ich gegangen:
Auf Blumen trat ich, und ſie wurden Schlangen.
Die Schlangen haben mich ins Herz gebiſſen
und meine Seele haben ſie zerriſſen. —
Da hob ich meine Augen auf zum Licht
und ſchaute Gott ins Strahlenangeſicht,
und hilfeheiſchend ſtreckte ich die Hände,
daß er, ſich neigend, meine Qualen ende —
da ward der Strahlenglanz zu Blitzesſchein,
und donnerrollend fuhr herab ein: Nein!
Ich aber ließ nicht ab mit Bitten, Flehn,
ich rang mit Gott, und endlich iſt's geſchehn:
Er neigte ſich erbarmend zu mir nieder,
und ſelig wandle ich auf Blumen wieder.

Neuntes Kapitel.

Das Suchen nach einer „neuen Lyrik".

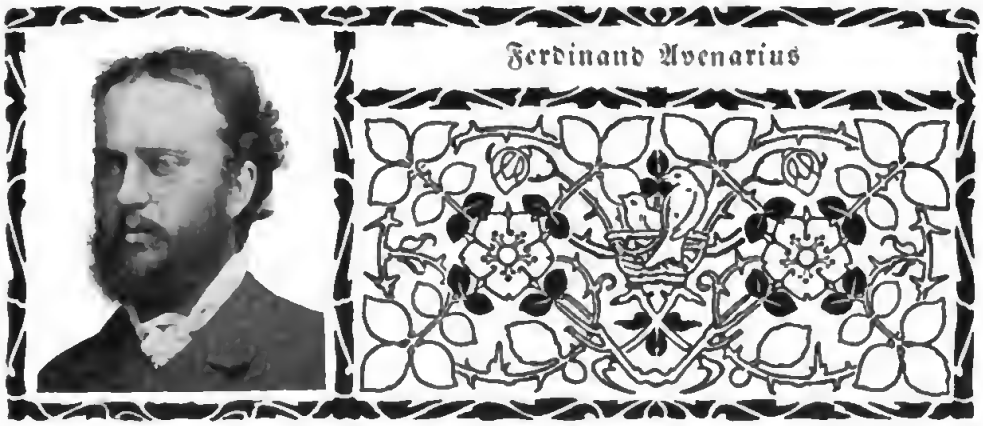
Dieſe ungeheure Hochflut lyriſcher Dichtungen von männlichen und weiblichen Schriftſtellern ließ allgemach die deutſche Dichtung wieder in das alte Fahrwaſſer von Reim und Rhythmus gleiten. Aber nun gab es unter den Lyrikern eine ganze Reihe von ausgeſprochenen Verſuchen, die ſogenannte neue Lyrik zu entdecken.

Der erſte, der hier erwähnt zu werden verdient, iſt Ferdinand Avenarius (geb. 20. Dezember 1856 in Berlin), der mittlerweile in Dresden, wohin ihn früh ſein Schickſal geführt, eine vornehme Zeitſchrift „Der Kunſtwart" geſchaffen hatte und ſorgfältig redigierte. Nach langem Schweigen trat er jetzt wieder mit einer Dichtung hervor, die den ſonderbaren Titel „Lebe!" führte (1893). Man kann dieſen Titel nicht beſſer erklären und den Inhalt nicht beſſer erzählen, als es der Dichter ſelbſt in ſeiner Vorrede gethan hat:

„Ich habe den Titel aus ſprachlichen Gründen ungern gewählt, konnte ihn aber nicht umgehen, da er den eigentlichen Inhalt andeutet, wie kein anderer. Der Held der Dichtung verliert unerwartet und gerade, da er ein Heim begründen will, ſeine leidenſchaftlich geliebte Braut. Zunächſt kann er den Verluſt nicht faſſen — als er ihn nach und nach begreift, erkennt er auch mehr und mehr, wie ſein bisheriges Leben in dieſer Geſtorbenen gewurzelt hat; haltlos treibt er nun der Verzweiflung, dem Wahnſinn, dem Selbſtmord entgegen. Da ſtellt ihn das Schickſal plötzlich mitten hinein in anderer Menſchen Leid, zwingend, zu vergleichen. Und wie er ſich ſträuben mag, er kann ſich der Wirkung ſo eindringlicher Anſchaulichkeit nicht entziehen. Leiſe

zuerſt, doch nach und nach anſchwellend zu unwiderſtehlichem Befehl hallt aus dem Unbewußten ſeiner Seele das Lebe! Die Wohlthat des Mitleids, des Denkens und Sorgens für andere, der Arbeit überhaupt geht ihm allmählich auf und dazwiſchen das Bewußtſein davon, wie viel ihm die Geſchiedene gegeben hat, was *nicht* geſtorben iſt. Die Ahnung erdämmert, die Erkenntnis erlichtet ſich ihm, daß gerade der Schmerz alle Kräfte ſeiner Seele geübt und geſtärkt hat zur Empfänglichkeit auch für das Große und Schöne. So geht auch jene Zeit vorüber; da er in Entſagung auf eigenes Glück nur aus Pflichtgefühl weiterzuleben entſchloſſen iſt: als ein Weihegeſchenk des tiefſten Schmerzes erkennt er in ſich die Fähigkeit auch zu tiefinnerlicher Freude. Den wir als unreifen Jüngling kennen gelernt, verlaſſen wir als einen zu voller geiſtiger Mannheit gereiften großen Menſchen.“

In der That iſt die Art, wie der Dichter Schritt für Schritt dieſen Menſchen in allen ſeinen Stimmungen auf dem Werdegang ſeiner Seele begleitet, geradezu ergreifend. Allen Seelenzuſtänden wird er gleich gerecht, dem jungen Liebesglück mit der jauchzenden Hoffnung, dem langen, langen Kummer und dem ſpäten lichthellen Troſt. Man ſagt nicht zu viel, wenn man dies wenig bekannt gewordene Büchlein für *eine der ſchönſten Dichtungen der neuen Litteratur*



erklärt. Da ſie jedoch grade durch den Zuſammenhang ſo vieler einzelner Lieder nur ihre Bedeutung erhält, ſo vermag eine herausgeriſſene Probe nur einen ſchwachen Eindruck zu bieten. In der Zeit kurz nach dem ſchweren Verluſt erlebt der Held u. a. folgende Stimmung.

„Heut' traf ich einen, den auch du gekannt.
In einem Zug ums Auge, ſagten ſie,
ſei er dir ähnlich, ich — ich fand es nie.
Doch wie ich heut' ihn ſah und unverwandt
das Bürſchlein mir nun ſorgſam ſcharf beſchaue —
da ſeh' auch ich's: Dort zwiſchen Aug und Braue
die Linie iſt der deinen ähnlich — ja!
Und lange ſtand ich wie verloren da.

Zwei Monde ſind ſeit deinem Tod vorbei,
zwei Monde Schlafs und dumpfer Träumerei —
jetzt muß mich eine Zufallspoſſe wecken,
ein Zug von *dir* — im Antlitz eines *Gecken*.

Jetzt äfft mich ein Geſpenſt mit deinen Zügen,
zwingt mich, ſtatt weg mich in den Traum zu lügen,
hier auf der Welt mit ihrer Nichtigkeit
zu bleiben und zu ſehn, wie endlos weit
von allem, was da lebt, zu dir die Kluft —
ſo wach' ich denn. Am Sarg. In einer Gruft.“

„Von deinem Grab am Meere zu den Stätten
des Alpenlands, die dich und mich gekannt,
jagt es mich hin und her — 's iſt alles tot
und trauert ſo in Eis und Schnee mit mir.
Doch furchtbar wird die Zeit, die kommen ſoll,
ach, furchtbar iſt der Frühling — wenn die Welt
aufſteht und jubelt, und du biſt nicht da:
Ich kann's nicht denken, Gott . . .“

„Im Tannenwalde droben, unſers erſten Glücks
Vertrauten, tote Liebe, ſuch' ich dich.
Wehmütig in den Wipfeln zittert aus
das letzte Abendrot, und weiches Dunkel
verſenkt das Irdiſche. Dann, tote Liebe,
mit leiſem Gruße her zu mir trittſt du,
dann gehen wir miteinander. Und der Wind
erwacht hoch droben, und wir lauſchen ihm
wie ehedem. Der Wind rauſcht in den Buchen
und ſingt zu uns und rauſcht und ſingt uns zu
von Kommendem.

Siehſt du das kleine Haus, das er umſingt?
Von Kinderſtimmen miſcht ſich's in ſein Lied,
und durch die Fenſter leuchtet geldig her,
mein Weib, das Glück, das reiche, ſtolze, ſtrahlende,
das große Glück. Die Zukunft, Gertrud, grüßt,
die Zukunft grüßt! . . .

Der Bergwald rauſcht, der Bergwald ſingt und rauſcht,
am Arme dich ſchreit' ich halboff'nen Aug's
den Hang hinab. Was er uns zugeſungen,
mit Fäden Lichtes ſpinnt es in uns fort,
zu deiner alten Wohnung kommen wir.
Ein Kuß, ein Händedruck, im Weggeh'n ſchon
nochmals ein Gutenacht . . .

Und erſt, wenn ich daheim, erfaßt es mich,
und wie ein Geier krallt in mich der Schmerz.“

Statt aber auf das Gelingen einer ſo vollendeten Dichtung ſtolz zu ſein, war Avenarius nur ſtolz darauf, die „neue Lyrik“ entdeckt zu haben, und meinte ſchließlich am Schluß der Vorrede, daß dieſe von ihm entdeckte „große lyriſche Form“, die neben die große dramatiſche und epiſche Form trete, auch dann „weiterer Bemühungen als würdig“ erſcheine, „wenn die perſönliche Begabung des Verfaſſers nicht genügt hat, ſie hier an einem dichteriſch wertvollen Beiſpiel zu verkörpern.“ Als ob das Schaffen eines wirklichen Kunſtwerks in noch ſo alter Form nicht hundert-

tauſendmal mehr wert ſei als mißlungene Verſuche in einer ſogenannten neuen Form. Die Neuheit dieſer Form kann auch nicht unbedingt zugegeben werden — Chamiſſo u. a. haben ähnliche Liedercyklen gedichtet. Aber jedenfalls war dieſe ſubjektive Lyrik von Avenarius mehr berechtigt, ſich für die Lyrik der Zukunft auszugeben, als einſt Harts Theorie von der Objektivität.

Aber zu einer wahren Schultheorie ließ ſich wieder einmal Arno Holz — fortreißen. Nach ſiebenjährigem Schweigen kündigte er in Hardens „Zukunft" ſeine neue Lyrik an.

„Eine Lyrik, die auf jede Muſik durch Worte als Selbſtzweck verzichtet, und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt. Eine ſolche Lyrik, die von jedem überlieferten Kunſtmittel abſieht, nicht, weil es überliefert iſt, ſondern weil ſämtliche Werte dieſer Gruppe längſt aufgehört haben, Entwickelungswerte zu ſein, habe ich in meinem Buche verſucht. — Wozu noch der Reim? Der erſte, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Bruſt Luſt, war ein Genie, der Tauſendſte, vorausgeſetzt, daß ihn dieſe Folge nicht bereits genierte, ein Kretin. Brauche ich denſelben Reim, den vor mir ſchon ein anderer gebraucht hat, ſo ſtreife ich in neun Fällen von zehn denſelben Gedanken .... So arm iſt unſere Sprache an gleichauslautenden Worten, ſo wenig liegt dies „Mittel" in ihr urſprünglich, daß man ſicher nicht allzuſehr übertreibt, wenn man blind behauptet, fünfundſiebzig Prozent ihrer ſämtlichen Vokabeln waren für dieſe Technik von vorn herein unverwendbar, exiſtierten für ſie gar nicht. Iſt mir aber ein Ausdruck verwehrt, ſo iſt es mir in der Kunſt gleichzeitig mit ihm auch ſein reales Aequivalent ... Aehnlich die Strophe. Wie viele prachtvollſte Wirkungen haben nicht ungezählte Poeten Jahrhunderte lang mit ihr erzielt! Wir alle, wenn wir Beſſeres nicht zu thun wiſſen und alte Erinnerungen locken, wiegen uns noch in ihr. Aber ebenſowenig wie die Bedingungen ſtets dieſelben bleiben, unter denen Kunſtwerke geſchaffen werden, genau ſo ändern ſich auch fortwährend die Bedingungen, unter denen Kunſtwerke genoſſen werden. Unſer Ohr hört heute feiner. Durch jede Strophe, auch durch die ſchönſte, klingt, ſobald ſie wiederholt wird, ein geheimer Leierkaſten. Und gerade dieſer Leierkaſten iſt es, der endlich aus unſerer Lyrik heraus muß. Was im Anfang Hohes Lied war, iſt dadurch, daß es immer wiederholt wurde, heute Bänkelſängerei geworden."

Und nach dieſem neueſten Rezept dichtete er nun ſeine Liederſammlung „Phantaſus" in einem Stil, den er vor Jahren ſchon einmal in der Freien Bühne angeſchlagen hatte und den man nicht mit Unrecht „lyriſchen Depeſchenſtil" taufte. Einige Beiſpiele!

Schmerz.

Vergeben?
Ich?
Dir?
Längſt!
Ich that's, noch eh' ich's wußte.

Aber vergeſſen?
Vergeſſen??

Ach, wenn ich's könnte!!
Oft,
mitten im hellſten Sonnenſchein,
wenn ich fröhlich bin,
und „an nichts denke",
plötzlich,
da:
Grau hockt es vor mir,
wie eine Kröte!
Und alles, alles ſcheint mir wieder ſchal!
Schal und troſtlos.
Das ganze Leben.

Und ich bin traurig,
traurig über dich
und — mich.

Herbſt.

Eine Düne.
Auf ihr
einſam
ein Haus,
draußen Regen,
ich am Fenſter.

Hinter mir
Ticktack
einer Uhr,
meine Stirn
gegen die Scheibe.

Nichts.
Alles vorbei!

Grau iſt der Himmel,
Grau iſt die See
und grau
das Herz.

Ich bin ein Stern. Ich glänze.
Thränenbleich
hebſt du zu mir dein Geſicht;
deine Hände
weinen.

Tröſte mich!
Ich glänze.
Alle meine Strahlen
zittern in dein Herz. —

Alles Ernſtes glaubt Arno Holz, daß dieſer neue Stil von allen Dichtern ſpäter angenommen werden müſſe, wenn nicht die Lyrik im Dilettantismus der Form vollſtändig untergehen ſolle. Nur ein Arno Holz kann verlangen, daß man ihm auf ſolche Behauptung ernſthaft antwortet — nämlich: daß gerade dieſer neue Stil dem Dilettantismus die Pforten ſperrweit öffnen würde, denn ſo kann ſchließlich jeder — „dichten". Den beſten Beweis dafür hatte der Erfinder darin, daß ſogleich eine Anzahl Jünger bei demſelben Verleger (Saſſenbach in Berlin) in derſelben Manier zu dichten anfingen. Ich ſchlage da von Georg Stolzenberg „Neues Leben" auf und finde darin:

Ein Engel,
hebt mich, reißt mich aus der lieben Erde.
Du warſt gut.
Ich verpflanze dich ins Paradies.
Laß mich
Horch mal,
wie drollig dort der Sperling piepſt! —

Iſt das nun von Holz oder Stolzenberg? Ja — iſt es überhaupt wert, von irgend jemandem zu ſein? Ewig ſchade iſt es nur um den Dichter des „Buches der Zeit"!

Aber um dieſelbe Zeit hatte ſich noch eine andere Gruppe von Dichtern zuſammengefunden, die ebenfalls einen neuen Stil ſchaffen wollte.

Einer von ihnen war bereits früher hervorgetreten: Hugo von Hofmannsthal (geb. 1. Febr. 1874 in Wien). Sehr früh hatte er Dichtungen veröffentlicht, ſo mit ſiebzehn Jahren ſein „Geſtern" (1891), drei Jahre ſpäter „Der Thor und der Tod" (1894). Aber das erſte Mal hatte er ſich „Teofil Morren" und das zweite Mal „Loris" genannt. Damals führte ihn Hermann Bahr, der eben wieder nach Wien gegangen war, mit Begeiſterung in die Litteratur ein. Aber Hofmannsthal ſuchte ſich ſpäter ſeinen eigenen Kreis, und ſo fand ſich eine junge Geſellſchaft Poeten zuſammen, von denen man ſagen kann, daß ſie jetzt recht gefliſſentlich

das Gegenteil der früheren Jüngſtdeutſchen darſtellten. Hatten zehn Jahre zuvor die jungen Leute nicht früh genug in die Oeffentlichkeit treten können, ſo machte dieſer neue Kreis es ſich geradezu zum Geſetz, zunächſt völlig vornehm im Verborgenen zu bleiben. Die deutſche Jugend wurde ja unter dem Einfluſſe Nietzſches „vornehm“. Das war das neueſte Schlagwort! Und ſo ſammelten ſie ſich in einem ausſchließenden Kreiſe und gründeten ſich eine Zeitſchrift „Blätter für die Kunſt“, die keineswegs für Geld bezogen werden konnte, ſondern „einen geſchloſſenen, von den Mitgliedern geladenen Leſerkreis“ ſich heranbildete. Und dieſe Zeitſchrift kündigte nun ihre Zwecke — in höchſt ſonderbarer Orthographie — an mit den Worten:

„Sie will die Geiſtige Kunſt auf grund der neuen fühlweiſe und mache — eine kunſt für die kunſt — und ſteht deshalb im gegenſatz zu jener verbrauchten und minderwertigen ſchule die einer falſchen auffaſſung der wirklichkeit entſprang, ſie kann ſich auch nicht beſchäftigen mit weltverbeſſerungen und allbeglückungsträumen in denen man gegenwärtig bei uns den keim zu allem neuen ſieht, die ja ſehr ſchön ſein mögen, aber in ein anderes gebiet gehören als das der dichtung.“ —

Den Gegenſatz gegen die früheren Beſtrebungen drückte man nicht zuſammenhängend aus, ſondern — da Nietzſche ja aphoriſtiſch geſchrieben hatte — ſo orakelte man auch hier nur in Merkſprüchen:

„Zwiſchen älterer und heutiger kunſt giebt es allerdings einige unterſchiede: - Wir wollen keine erfindung von geſchichten ſondern wiedergabe von ſtimmungen keine betrachtung ſondern darſtellung keine unterhaltung ſondern eindruck. — Die älteren dichter ſchufen der mehrzahl nach ihre werke oder wollten ſie wenigſtens angeſehen haben als ſtütze einer meinung: einer weltanſchauung — wir ſehen in jedem ereignis jedem zeitalter nur ein mittel künſtleriſcher

Hugo von Hofmannsthal

erregung, auch die freiesten der freien konnten ohne den sittlichen deckmantel nicht auskommen (man denke an die begriffe von schuld u. s. w.) der uns ganz wertlos geworden ist.

Drittens die kürze — rein ellenmäßig — die kürze. — das Gedicht ist der höchste der endgültige ausdruck eines geschehens: nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung. was in der malerei wirkt ist verteilung linie und farbe, in der dichtung: auswahl maß und klang. — Viele die über ein zweck-gemälde oder ein zweck-tonstück lächeln würden glauben trotz ihres leugnens doch an die zweck-dichtung. auf der einen seite haben sie erkannt daß das stoffliche bedeutungslos ist, auf der andern suchen sie es beständig und fremd ist ihnen eine dichtung zu genießen. — Erzählung. Man verwechselt heute kunst (literatur) mit berichterstatterei (reportage) zu welch letzterer gattung die meisten unserer erzählungen (sogen. romane) gehören. Ein gewisser zeitgeschichtlicher wert bleibt ihnen immerhin obgleich er nicht dem der tagesblätter gerichtsverhandlungen behördlichen zählungen u. ä. gleichkommt. — Eine neubelebung der Bühne ist nur durch ein volliges in-hintergrund-treten des schauspielers denkbar."

Versuchen wir diese Orakelsprüche näher zu beleuchten.

Worauf die neue Schule ausging, — denn als eine solche muß man den Verein dennoch bezeichnen, — das war: die ganze Dichtung in Stimmung aufzulösen. Man kann den Gedanken jener Allerneuesten etwa so nachdenken: Der Mensch wird in Schicksale verwickelt und erlebt ein äußeres Geschehen — diese Erlebnisse zu schildern wäre also Reporterdienst, einfache Berichterstattung. Aber das Ergebnis all des Geschehens ist ein Zustand, in den der Mensch versetzt wird; diesen zu schildern wäre naturalistische Zustandsmalerei. Aber drittens: während der Mensch das äußere Geschehen erlebt und in jenen neuen Zustand eintritt, empfindet er Stimmungen: diese festzuhalten wäre, nach dieser allerneuesten Theorie, die einzige Aufgabe der Dichtung.

So hat das eigentliche Haupt der neuen Schule Stefan George (geb. in Bingen a/Rh. 1865) zwei „Trilogien" herausgegeben, die jede für sich einen sonderbaren lyrischen Niederschlag epischen Geschehens darstellt. Die erste besteht aus den drei Teilen „Hymnen", „Pilgerfahrten" und „Algabal". Der Verfasser leitete sie selbst durch folgende Vorbemerkung ein:

„Es steht wol an vorauszuschicken daß in diesen drei werken nirgends das bild eines geschichtlichen — oder entwicklungs-abschnittes entworfen werden soll: sie enthalten die spiegelungen einer seele die vorübergehend in andere zeiten und örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat. dabei kamen ihr begreiflicherweise ererbte vorstellungen ebenso zu hilfe als die jeweilige wirkliche umgebung; einmal unsere noch unentweihten thäler und wälder ein andresmal unsere mittelalterlichen ströme dann wieder die sinnliche luft unserer angebeteten städte. jede zeit und jeder geist rücken indem sie fremde und vergangenheit nach eigner art gestalten ins reich des persönlichen und heutigen und von unsern drei großen bildungswelten ist hier nicht mehr enthalten als in einigen von uns noch eben lebt."

Aber diese so komplizierte Dichtungsart des Herrn George bedurfte eines ganz besonderen Erklärers, der dem Publikum gegenüber den Schulmeister spielen mußte. Dieser Rolle hat sich Herr Karl August Klein unterzogen:

„Jedes einzelne Gedicht ist ein Bild, eine Szene. Handelnde Person ist überall die Seele des modernen Künstlers. In den Hymnen sehen wir sie mit noch deutlicher Weltfreude über Gärten und Uferlandschaften schweben, in den Pilgerfahrten tritt sie uns entgegen unter dem Symbol des Wanderers mit sehnsüchtigen, aber unterdrückten Leidenschaften, in Algabal unter dem Symbol des byzantinischen Imperators, der im Rieseln der Metalle und überreichen

Gewänder ſich zu Tode trauert. Im erſten Buch herrſchen Trompete und Pauke vor, im zweiten Leier und Flote, im dritten lange vibrierende Fiedelſtriche, die wie Verzweiflung klingen und den Sinn verwirren."

Etwas Sinnverwirrendes hat dieſe neue Kunſt ganz natürlich. Wer das männliche Bedürfnis hat, zu wiſſen: was er lieſt und wovon die Rede iſt, dem wird bei dieſer ewigen pflaumenweichen Stimmungsträumerei ſchließlich ſchlimm und weh zu Mute. Und darin haben George und ſeine Schar ſehr unrecht, wenn ſie glauben, ſich auf drei frühere deutſche Dichter beziehen zu dürfen: erſtens auf Goethe! Freilich, eine ſo reiche Natur, wie der Altmeiſter, bietet jedem eine Seite dar, und er hatte auch weiche Augenblicke, wo er von der „Ruh' über allen Wipfeln" träumte; aber wenn er einen Roman oder ein Epos ſchrieb, dann zerfaſerte er ſeinen Stoff nicht zu inhaltloſen Stimmungen, ſondern dann erzählte er Handlungen und ſchilderte Geſtalten — und wenn auch Herr George darum das göttliche Lied von „Hermann und Dorothea" für einen „Reporterbericht" erklären ſollte. Zu Unrecht auch beruft man ſich auf Jean Paul und Hardenberg-Novalis, als ob nicht der eine ſeine Zerfahrenheit durch ſeinen ſprühenden Geiſt gewürzt und der andere für ſeine geſtaltloſe Träumerei in einer tiefen und ehrlichen Religioſität den Wurzelboden gefunden hätte. George aber iſt ein bloßer Formaliſt, ein bloßer Wortkünſtler, der mit muſikaliſchen Klängen Stimmung zu machen weiß. Gerät doch ſein eifrigſter Bewunderer Richard M. Meyer z. B. in Entzücken darüber, wie George einmal die bleiche Färbung eines Raumes mit bleichen Vokalen ausmalt:

„Daneben war der raum der blaſſen helle
der weißes licht und weißen glanz vereint,
das dach iſt glas, die ſtreu gebleichter felle
am boden ſchnee und oben wolke ſcheint." —

Ein beſſeres Beiſpiel von Georges künſtelnder Sprachfertigkeit ſcheint mir aber folgendes Gedicht zu geben:

Weihe.

Hinaus zum ſtrom! wo ſtolz die hohen rohre
im linden winde ihre fahnen ſchwingen
und wehren junger wellen ſchmeichel-chore,
zum ufermooſe koſend vorzudringen.

Im raſen raſtend ſollſt du dich betäuben
an ſtarkem urduft, ohne denkerſtörung,
ſo daß die fremden hauche all zerſtäuben.
Das auge ſchauend harre der erhörung:

Siehſt du im takt des ſtrauches laub ſchon zittern
und auf der glatten fluten dunkelglanz
die dünne nebelmauer ſich zerſplittern?
Hörſt du das elfenlied zum elfentanz?

Schon ſcheinen durch der zweige zackenrahmen
mit ſternenſtädten ſelige gefilde,
der zeiten flug verliert die alten namen
und raum und daſein bleiben nur im bilde.

Nun biſt du reif, nun ſchwebt die herrin nieder,
mondfarbene gazeſchleier ſie umſchlingen,
halboffen ihre traumesſchweren lider
zu dir geneigt, die ſegnung zu vollbringen:

Indem ihr mund auf deinem antlitz lebte
und ſie dich rein und ſo geheiligt ſah
daß ſie im kuß nicht auszuweichen ſtrebte
dem finger ſtützend deine Lippe nah. —

Die übrigen Dichter, die ſich um George ſcharen, ſind: Hugo von Hofmannsthal (geb. 1. Febr. 1874 in Wien), Paul Gerardy, Karl Wolfskehl (geb. 7. Sept. 1869 in Darmſtadt), Ludwig Klages, Leopold Andrian, Richard Perls, Max Dauthendey, Oscar Schmitz, Ernſt Hardt, Karl Guſtav Vollmoeller, Auguſt Oehler. Einer weiteren Oeffentlichkeit ſind ſie zuerſt bekannt geworden durch einen Aufſatz des Berliner Univerſitäts-Dozenten Richard M. Meyer: „Ein neuer Dichterkreis" (Preuß. Jahrb. April 1897). Einen Auszug aus ihrer Zeitſchrift mit Beiträgen aller Mitglieder ihres Kreiſes boten ſie zwei Jahr ſpäter der Oeffentlichkeit dar unter dem Titel „Blätter für die Kunſt, eine Ausleſe aus den Jahren 1892—1898" (Berlin 1899). Gleichzeitig erſchienen bei demſelben Verleger Stefan Georges Werke, die vorher nur als Manuſkriptdruck an Freunde vergeben worden waren, in einer zweiten, für den Buchhandel beſtimmten Ausgabe in drei Bänden.

Der bedeutendſte von ſeinen Freunden iſt zweifellos Hofmannsthal, der auch weit höher zu ſtellen iſt als der künſtelnde George. Ja, er iſt wirklich geboren zum Lyriker — und zwar zum Lyriker größten Stils, bei dem Gedanke, Empfindung und Wort in Eins klingen; aber er will als Dramatiker gelten, und gerade das iſt ihm verſagt, wenigſtens — ſolange er ſich nicht von dem, alles Leben tötenden, Dogma der Herren George und Klein befreien kann, die im ſcharfen Erfaſſen des Gegenſtändlichen, in der Handlung und der plaſtiſchen Charakteriſtik das Reportergeſchäft erblicken. Uebrigens ſcheint Hofmannsthal ſich auch ſchon langſam von dieſem Dogma zu löſen. — Als die Freie Bühne ſein Schauſpiel „Die Frau am Fenſter" brachte, ſtand jeder Nichteingeweihte dieſem ſonderbaren Werke verſtändnislos gegenüber. Grelle typiſche Gegenſätze in der Charakteriſtik: Ein ſchrecklicher grüngekleideter Mann, der ein ſtarkes Pferd ohrfeigt, daß es zittert wie ein Hund; der einen geſetzlich geſchützten Geſandten auffordert, den Brief zu „freſſen", den er eben ſelbſt gebracht hat, und den ſich Weigernden in die Etſch werfen läßt; und ſeine Frau, ein ganz verträumtes Weſen, die nachts am Fenſter ſteht und die Strickleiter hinabwirft, auf der das Ideal ihrer Seele hinaufklimmen ſoll! Und in dieſem Augenblick wird die Frau abgefaßt von ihrem grünen Mann und verfällt einer unheimlichen Rache, die man nicht verſteht. Ja, man verſteht das ganze Stück nicht; aber nach der Anſicht der George-Schule ſoll man auch ein Kunſtwerk nicht verſtehen. — Faſt das ganze Stück iſt ein Monolog der Frau, nur vorübergehend unterbrochen durch ein Geſpräch mit ihrer Amme. Alles, was der Mann thut, geſchieht hinter den Couliſſen. Nur immer ſteht die Frau am Fenſter

und thut das, was die Freie Bühne früher als Eſelsbrücke verpönt hatte: ſie hält reflektierende Monologe und erzählt in direkter Charakteriſtik ſich ſelbſt, was ſie erlebt hat und was ſie empfindet. Das Ganze iſt eben kein Drama, ſondern ein geſprochenes Bild: „Die Frau am Fenſter". Auf der Bühne iſt es unmöglich; beim Leſen aber entzückt es durch Gedankentiefe und ſeelenvolle Versſprache. Eine lebendigere Handlung erfand Hofmannsthal in ſeiner „Hochzeit der Sobeide". Aber die Geſchichte von der Frau, die ihren geiſtvoll edlen Mann in der Hochzeitsnacht verläßt, um einen ihr längſt untreu gewordenen Geliebten im Hauſe ſeines reichen und geizigen Vaters aufzuſuchen und ſich da ſo lächerlich zu machen, daß ihr nur noch der Tod übrig bleibt — dieſe Geſchichte an ſich iſt gewiß ohne Natur, ohne Wahrheit und Reiz. Aber die einzelnen Bilder ſind mit Künſtlerauge angeſchaut, und die Sprache iſt ſtellenweiſe durchdrungen von Schönheit und Weisheit. Darum möchte ich den Höhepunkt von Hofmannsthals Schaffen in ſeinem früheren Drama „Der Tod des Tizian" ſuchen. Hier iſt gar kein wirkliches Drama verſucht. Der Held betritt die Bühne gar nicht. Die ahnungsvollen Schauer ſeines Sterbens ſchweben nur über der harrenden Schar ſeiner Getreuen, die von ihm ſchwärmen und in wunderbarer Sprache den Meiſter der Schönheit feiern:

Gianino. Er hat den regungsloſen wald belebt:
Und wo die braunen weiher muemelnd liegen
und epheuranken ſich an Buchen ſchmiegen,
da hat er götter in das nichts gewebt:
Den ſatyr der die ſyrinx tönend hebt,
bis alle dinge in verlangen ſchwellen
und hirten ſich den hirtinnen geſellen ...

Baptiſta. Er hat den wolken die vorüberſchweben,
den weſenloſen, einen ſinn gegeben;
der blaſſen weißen ſchleierhaftes dehnen
gedeutet in ein blaſſes ſüßes ſehnen,
der mächt'gen goldumeandet ſchwaezes wallen
und runde graue die ſich lachend ballen
und roſig ſilberne die abends ziehn:
Sie haben ſeele, haben ſinn durch ihn.
Er hat aus klippen, nackten, fahlen, bleichen,
aus grüner wogen brandend weißen ſchäumen,
aus ſchwarzer haine regungsloſen träumen
und aus der trauer blitzgetroffner eichen
ein menſchliches gemacht das wir verſtehen
und uns gelehrt den geiſt der nacht zu ſehen.

Paris. Er hat uns aufgeweckt aus halber nacht
und unſre ſeelen licht und reich gemacht ...

Schluß.

So erſtrebt die letzte der vielen Dichterſchulen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts die Auflöſung der rauhen Wirklichkeit in klangvolle gedankenreiche Schönheit. — Mit dem Kampfe gegen das Herkömmliche und Triviale für Schönheit, Kraft und Gedankenſtärke hatte der Kampf der jungen Dichter im Anfange der achtziger Jahre begonnen. Dann kam die Forderung hinzu, die ſoziale Frage und die Arbeit des Tages in dieſe Kunſt der Schönheit hineinzuziehen. Dann entrüſtete man ſich über die Schönheit, verwarf den Vers und wollte nur noch die Proſa des Arbeitslebens dargeſtellt ſehen. Man lachte über die Liederſänger. Man wollte nur noch den Roman und das Drama anerkennen, und beide ſollten nur noch die kraſſe Wirklichkeit im Buche und auf der Bühne zeigen. Jetzt machte man die Ungerechtigkeit der Welt in der künſtleriſchen Darſtellung noch ungerechter und den Schmutz noch ſchmutziger, bis einige auf den Einfall kamen, daß doch auch der Reichtum und die Ueppigkeit in der Wirklichkeit vorhanden waren. Und nun ſchwelgten die Realiſten an den Tafeln der Reichen, hielten es mit den Glücklichen und den „Starken" und gewöhnten ſich, mit dieſen über die Ungerechtigkeit der Welt vornehm zu lachen. An Stelle des Hinterhausdramas trat die Salonſatire, an Stelle der naturaliſtiſchen Armutsdarſtellung der leichtfertige Dirnenroman. — Und dann tauchte plötzlich die Schönheit wieder auf. Berauſchend, wie eine neue Offenbarung, ſtrömten die Verſe wieder daher; ſie erklangen auf der Bühne, ſie weihten den Roman wieder zum Epos, und ſie ließen tauſendfältig die Luſt und das Leid der Menſchen wiedererklingen aus jungem Herzen. — Und nun kommt wieder eine Schar von Poeten, die ſich „vornehm" zurückziehen von der Welt, die in der Alltagsarbeit etwas Entweihendes für die Dichtung ſehen, die ſich berauſchen in Schönheitsklängen und in Versbildern, und die Gedanken in Wortmuſik wollen erklingen laſſen und die Kunſt nur pflegen wollen um der Kunſt willen. — Der Kreislauf iſt beendet.

Dieſen Kreislauf zu ſchildern war der Zweck des vorliegenden Buches. Wenn es der Wahrheit entſpricht, ſo muß es ſich darſtellen wie eine Geſchichte

fortlaufender Zusammenscharungen und Gruppenbildungen. Nie hat das Vereinsleben eine solche Rolle in der Litteratur gespielt wie in dieser Periode. Der mächtige Einfluß, den vorübergehend der Berliner Verein „Freie Bühne" geübt hat, ist geschichtlich nur dann ganz verständlich, wenn man beachtet, wie beständig ihm Vereinsbildungen vorausgegangen waren und Vereinsbildungen folgten. Die ganze Zeit war beherrscht von dem Gedanken, daß auf diesem Wege eine Neubelebung der deutschen Litteratur herbeigeführt werden könnte — und doch war es ein so gefährlicher Irrweg, denn nur freischaffende Individualitäten können wirklich große Künstler sein — frei vor allen Dingen von jedem einseitigen ästhetischen Dogma.

Und nie hat das ästhetische Dogma eine größere Rolle in der deutschen Litteratur gespielt, als auch gerade wiederum in dem Zeitraume, den wir eben durchmaßen: Naturalismus, Symbolismus, Verismus, Phantastizismus, Impressionismus, Realismus, Neuidealismus, — wie flogen uns alle diese Ausdrücke gleich Granatsplittern um die Ohren, als wir diesen sonderbarsten aller Litteraturkämpfe an uns vorüberziehen ließen. Wahrhaftig: es war das Zeitalter der . . ismen und der . . aner.

Und gerade das Ergebnis dieses Kampfes mußte darin bestehen, daß die letzten Aner die Nietzscheaner und der letzte Ismus der rücksichtslose Individualismus wurde. Auch dieses letzte Extrem muß nun wieder überwunden werden, ehe auf dem blutgetränkten Schlachtfelde die friedlichen Blumen der echten Dichtung wieder erblühen können. Das wäre das wertvollste Ergebnis dieser stürmischen Revolution, wenn man — und das wäre nun doch wirklich möglich! — nun endlich gelernt haben würde: Zusammenrottungen führen wohl zu vorübergehendem äußeren Erfolge, aber sie töten die Eigenart der Aufwärtsringenden und sie hemmen den ruhigen Fortschritt des Geisteslebens.

Individualitäten, einzelne für sich emporstrebende Menschen, sind auch aus diesem verheerenden Kampfe lebend zurückgeblieben. Das sehen wir auch deutlich in derjenigen Dichtungsgattung, die seit mehr als einem Jahrhundert im breitesten Strome daherrauscht: im Roman.

Es konnte nicht die Aufgabe dieses Buches sein, die Geschichte des deutschen Romans der letzten zwanzig Jahre erschöpfend zu behandeln. Nur wo er in die Wogen dieses Litteraturkampfes bestimmend hineingezogen wurde, habe ich ihn in seinen charakteristischsten Vertretern berührt. Wir sahen da, wie auch der Roman von den verschiedenen ästhetischen Dogmen wechselnd beeinflußt, wie er naturalistisch, symbolistisch, salonmäßig cynisch wurde — und auch der Roman hat sich von all diesen Dogmen wieder befreit.

Aber was heißt der Roman? Gerade diese Dichtungsgattung kann nie so vollständig in ein Schema gezwängt werden, wie das Drama oder die Lyrik. Denn das Drama hat keinen Wert, wenn es nicht aufgeführt wird, und die Bühnenleiter folgen der Mode, weil der Mode auch die Theaterkasse folgt. Und der Lyriker, der in Deutschland überhaupt schwer einen Verleger findet, findet ihn noch am ehesten, wenn er ein Tagesschlagwort auf den Titel setzen kann. Aber

der Roman findet ſeine Leſer und ſeine Käufer in den weiteſten Schichten der Bevölkerung, und die Leihbibliotheken ſo gut, wie der Händler auf dem Eiſenbahnhofe oder wie der Sortimenter, der ſein Lager für Weihnachten „aſſortiert" — wiſſen, daß ſie manchen etwas bringen werden, wenn ſie vieles bringen. Daher floß denn auch ein großer Strom der Romandichtung — der wertvollen ſowohl, wie der wertloſen — unberührt um den ganzen Lärm des Kampfes, und mancher Wikkinger aus der Kriegszeit ſteuerte nachher langſam aber ſicher ſein gerettetes Boot in den großen Strom zurück.

Es kann nun natürlich auch nicht meine Aufgabe ſein, am Schluſſe meiner Darſtellung des ganzen Kampfes nun auch noch den ganzen Roman der Gegenwart zu ſchildern. Ich müßte die Anzahl der bisher bedruckten Blätter dann, ſtatt ſie jetzt zielbewußt abzuſchließen, um das Doppelte vermehren.

Georg Frhr. v. Ompteda

Will man aber eine allgemeine Charakteriſtik des „Neuen Romans" in ſeiner Geſamtheit geben, ſo kann man ſagen: Er hat ſich verinnerlicht, obwohl der Naturalismus ihn vorübergehend veräußerlichen wollte. An Stelle der reichen äußeren Handlung iſt die feinſinnige Schilderung ſeeliſcher Entwickelung getreten. Auch die Spannung ſucht der litterariſche Roman jetzt weniger als je in der zermalmenden Wucht der äußeren Verhältniſſe — wie der ſoziale Roman es that — ſondern mehr in dem lückenlos feſſelnden Aufbau eines menſchlichen Charakters: wie es einſt ſchon der Werther-Dichter anbahnte im Gegenſatze zu ſeinen deutſchen Vorgängern. Freilich — eins hat das in der neueren Dichtung zur Folge gehabt. Es gilt nicht mehr Wilhelm von Schlegels Grundſatz, daß das erſte Erfordernis für einen Roman ein bedeutendes Menſchenleben ſei. Im Gegenteil: gerade darin ſucht man vielfach die Kunſt, auch den Durchſchnittsmenſchen intereſſant zu machen durch vollſtändige Enthüllung ſeiner geheimſten Seelenregungen nach dem Grundſatze, daß für den Menſchen nichts intereſſanter ſein könne, als der Menſch. Nicht mehr die Helden, wie bei Walther Scott, nicht mehr die Originale wie bei Dickens, nein: die ſchlichten Menſchen ſtehen im Vordergrunde der Romanerzählung. Zu einer wirklichen Kunſt brachte es auf dieſem Gebiete von den Neueſten namentlich Georg von Ompteda, deſſen litterariſche Anfänge mit ſeinen „Freilichtbildern" in die Zeit der Gründung der Münchener Geſellſchaft für Modernes Leben fallen. Als ein ehemaliger Offizier nahm er ſich die

Schilderung seines einstigen Standes zu seinem besonderen Bereich, und nachdem er mit seinen knapp und kernig erzählten „Drohnen" und mit seiner lebensvollen Schilderung „Unser Regiment" sich glänzend eingeführt hatte, erreichte er nach einigen, wenig erfreulichen, pikanten Abschweifungen den Höhepunkt seines Könnens in „Sylvester von Geyer", der dichterischen Lebensgeschichte eines sächsischen Offiziers, die er völlig zutreffend als „ein Menschenleben" bezeichnet. — Von anderen jüngeren Kräften seien noch genannt Wilhelm von Polenz, der in seinem etwas breiten Religionsromane: „Der Pfarrer von Breitendorf", und der humorvoll veranlagte Wilhelm Hegeler, der in seiner „Mutter Bertha" sein Bestes leistete, während Peter Altenbergs „Wie ich es sehe" — sonderbare Abwege sucht. Auch die Kämpen aus der Revolution schreiben natürlich rüstig weiter. Ernst von Wolzogen tummelt wahllos sein humoristisches Roß und reitet immer mehr in das Gebiet des prickelnd Pikanten hinüber. Dem Ich-Kultus huldigte er in seinem Ecce ego! Die Emanzipierten verspottete er in seinem „Dritten Geschlecht". Max Kretzer zeigte sich in dem „Gesicht Christi" von der erwachenden religiösen Strömung weihevoll berührt. Hans Land, der seine besten Skizzen unter dem Titel „Sünden" gesammelt hatte, überraschte mit einem geschichtlichen Spartacusroman voll packender Poesie „Von zwei Erlösern". Kirchbach zeigte sich als Realist im „Leben auf der Walze" und als geistreicher Denker mit eigenartiger Weltanschauung in „Weltfahrer". — Jacobowski bot einen „Werther, der Jude" dar u. s. w. Anton

Sophie Junghans

und Karl von Perfall, Hans und Fedor von Zobeltitz, Eduard Bertz u. a. ſuchen das moderne Leben überall zu faſſen, während J. C. Heer und Rudolf Stratz gleich Ganghofer weſentlich die Naturſchilderung in ihren Romanen pflegen. Wie wenig aber jemand noch Luſt hat, ſich in irgend ein äſthetiſches Dogma einzwängen zu laſſen, das zeigte ſich, als der Verleger Storm im Jahre 1894 einen Verein für freies Schrifttum gründete und darin veröffentlichte: einen ſymboliſchen Roman von Conrad („In purpurner Finſternis"), einen hiſtoriſchen von Conrad Alberti („Die Roſe von Hildesheim"), einen ſpiritiſtiſchen von Gumppenberg („Der fünfte Prophet"), einen humoriſtiſchen von Bierbaum („Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer"); einen realiſtiſchen von Guſtav Falke („Landen und Stranden"), einen tendenziöſen von Oscar Myſing („Die Bildungsmüden"), Bearbeitung von Carl Schneidt, dem geiſtreichen Spottvogel-Redakteur (nach Valles humorvollem „Vingtras' junge Leiden",) einen phantaſtiſchen von Paul Scheerbart („Tarub, Bagdads berühmte Köchin") und einen ſatiriſchen von mir („Die Aktien des Glücks").

Trotz alledem kann man noch eine Gruppe von Romanen unter einem einheitlichen Geſichtspunkte zuſammenfaſſen: das ſind diejenigen der neuen Frauengeneration. Nicht als ob ſie ihres Geſchlechtes wegen von den männlichen Dichtern getrennt werden ſollten. Im Gegenteil ſahen wir ja, wie im Drama und in der Lyrik die Frauen ſich zwanglos den verſchiedenen Dichtungsſtrömungen anſchloſſen, in denen ihre männlichen Genoſſen den Ton angegeben hatten. Im geraden Gegenſatze dazu aber wurden im Romane die Frauen in den neunziger Jahren ſelbſt die Angeberinnen eines neuen Tones. Und das ging ſehr natürlich zu.

Der Naturalismus hatte das Beſtreben geweckt, neue Lebensverhältniſſe durch dichteriſche Darſtellung aufzudecken: dabei war auch die moderne Frau „entdeckt" worden. Wer aber konnte dieſe beſſer kennen als die Frauen ſelbſt? Nun hatte ſich aus dem naturaliſtiſchen der Seelenroman entwickelt: wer konnte hier beſſer zu Hauſe ſein als wiederum die Frau ſelbſt? Zudem hatten die Frauen für ſich eine ſoziale Aufgabe zu löſen in der modernen Frauenbewegung, und während der ſoziale Roman bei den Männern langſam in den Hintergrund trat, mußten die Frauen naturgemäß ihm von ihrem Standpunkte aus ein neues Leben einblaſen. Und da der weibliche Geiſt von vornherein das Einzelne ſchärfer ins Auge faßt, und ſtatt des großen Ueberblicks über das Ganze die Teile und die Teilchen ſchneller erfaßt, ſo eignete ſich für die moderne Spielart des Romans — mit ſeiner feinen Filigranarbeit und dem Sekundenſtil ſeiner Seelenbeobachtung — gerade die Dichterin. So iſt die neue Gruppe der Frauenromane wohl aus dem jüngſten Deutſchland hervorgegangen, aber auch ſie ſchließt nicht ab mit dem Ende der naturaliſtiſchen Revolution, ſondern auch ſie hebt dort eigentlich erſt an. Auch ihre erſchöpfende Behandlung gehört daher nicht an den Schluß dieſer meiner Darſtellung, ſondern auch ſie verlangt eine Darſtellung für ſich, und die könnte nur gelingen im Zuſammenhange mit einer eingehenden Schilderung der modernen Frauenbewegung. Hier alſo nur einige allgemeine Umriſſe.

Noch gilt Frau Ebner-Eſchenbach als die erſte, denn mit ihren Erzählungen: „Das Gemeindekind", „Unſühnbar" (1891) und „Glaubenslos" (1893) hatte ſie ſich auf der Höhe ihrer herben, ſtarken Kunſt erhalten. Emilie Mataja (Emil Marriot) iſt noch immer am größten in der Schilderung religiöſer Seelenkämpfe. Neben ihr iſt eine Reihe von Novelliſtinnen erſtanden, die mit ſcharfem Realismus der Beobachtung beſonders die Landſchaft ihrer Heimat in ihren Erzählungen hervortreten laſſen. So ſchreibt die Badenſerin Hermine Villinger (geboren in Karlsruhe am 6. Februar 1849) mit Vorliebe aus ihrer ſchönen Heimat am Fuße des Schwarzwaldes, wobei ſie beſonders das Kleinleben berückſichtigt und in Schulmädchen- und Bauerngeſchichten eine ſcharfe Beobachtungsgabe beweiſt. Und während ihre württembergiſche Genoſſin, die uns ſchon als Lyrikerin bekannt gewordene Iſolde Kurz, mit ihrer regen Phantaſie am liebſten in Italien weilt, läßt die Hamburgerin Ilſe Frapan (geboren am 3. Februar 1852) die Welt „zwiſchen Elbe und Alſter", in der ſie heimiſch iſt, „Zu Waſſer und zu Lande" lebensvoll erſtehen, und ihre „Querköpfe" (1895) ſind echte hamburger Originale. Eine ganz andere Landſchaft, die bisher der Dichtung ganz fern gelegen hatte, führte das friſche Talent von Clara Viebig (vermählt mit dem Verlagsbuchhändler Cohn) in die Dichtung ein. Als eine geborene Triererin hat ſie „Die Kinder der Eifel" litteraturfähig gemacht, und wenn ihre Schauſpiele „Barbara Holzer" und „Phariſäer" auch noch zu keinen Bühnenerfolgen führten, ſo hat ihr Künſtlerroman „Es lebe die Kunſt" und vor allem die kecke Lebensfriſche ihres „Weiberdorfs" (1900) ihr einen der erſten Plätze unter dieſen modernſten Schriftſtellerinnen verſchafft. — Die holſteiniſche Ebene, der Duft der Heide und die geſchichtliche Ueberlieferung des jetzt wieder deutſchen Dänenlandes von Hamburg bis zur ſchleswigſchen Grenze findet treue Naturtöne in den Schöpfungen von Charlotte Rieſe (geboren zu Burg a./F.).

Iſt es bei dieſen Schriftſtellerinnen weſentlich ein landſchaftlich ethnographiſcher

Elsbeth Meyer-Förster

Realismus, der das „Moderne" in ihren Erzählungen ausmacht, so erscheinen andere wesentlich als Vorkämpferinnen ihres Geschlechts. Eine That in dieser Hinsicht vollbrachte Gabriele Reuter in ihrem mit Recht so schnell berühmt gewordenen Roman „Aus guter Familie", in dem die Leidensgeschichte eines jungen Mädchens der sogenannten besseren Stände geschildert wird, das für alles andere erzogen worden ist: nur nicht für den Kampf mit dem Leben (1895); und dieser Aufruf zur verständigeren Handhabung der Erziehung des weiblichen Geschlechts findet ein Gegenstück in ihrem neueren Romane „Frau Bürgelin und ihre Söhne", in dem eine erziehende Mutter die Heldin ist. — Helene Böhlau (Frau al Raschid Bey) führte sich gleichfalls als Realistin ein mit ihren „Ratsmädelgeschichten" (1888), denen sie mehrere Fortsetzungen folgen ließ; und ihre scharfe, ja krasse Kritik an der modernen Frau und ihrem Bildungsstande erreichte den Höhepunkt in ihrem Buch „Das Halbtier" (1899). — Daß übrigens diese kritischen Naturalistinnen von jenen Landschaftsschildererinnen durchaus nicht grundsätzlich getrennt sind, das bezeugt als eins von vielen Beispielen Ilse Frapans: „Wir Frauen haben kein Vaterland". — Wie sehr aber auch bei einer Frau der Naturalismus der Schilderung alles Maß und alle Grenzen übersteigen kann, das beweist die junge Helene von Mombart, die sich Haus von Kahlenberg nennt (geboren zu Heiligenstadt am 23. Februar 1870), die Verfasserin z. B. von „Die Familie von Barchwitz" und „Nirchen" (1899). Auch E. Bely, Elsbeth Meyer-Förster, Dora Duncker, Anny Bock ringen nach modernen Zielen, und von jüngerem Nachwuchs sind u. a.

zu erwähnen Emmy von Egidy, Anna Behniſch, Emma Böhmer u. ſ. w. Als völlig ſelbſtändig jedoch und nur in gutem Sinne als eine Schülerin Gottfried Kellers bewährte ſich Ricarda Huch (Frau Ceconi) in ihrem rein menſchlich-ſchönen Buche: Erinnerungen von Ludolf Urſleu dem „Jüngeren".

Doch genug! Nur allgemeine Umriſſe ſollten hier geboten werden und einige Namen zur Stichprobe.

Auch an neuen journaliſtiſchen Gruppenbildungen fehlt es nicht. Als eigentliches Organ der Jüngſtdeutſchen hat ſich vor einigen Jahren „Die Jugend" aufgethan, ſich aber von den Extremen ferngehalten, die im „Simpliziſſimus" und in Bierbaums neueſter barokker Gründung der Zeitſchrift „Die Inſel" ſich wunderlich und unerfreulich auswachſen. Gegenüber den ewigen Sonderbündeleien ſchuf Grotthuß in ſeinem „Türmer" eine Zeitſchrift, die ſich freihalten will von allen Schlagworten, und Lienhard erſtrebt eine künftige Heimatkunſt in ſeiner „Heimat".

Alles dies beweiſt, daß die Anregungen des litterariſchen Krieges noch fortdauern, und niemand kann wiſſen, zu welchen neuen Spaltungen und Spannungen, Gruppierungen und Richtungen die litterariſche Folgezeit noch führen mag. Prophezeien ſoll und kann man nicht über die litterariſche Zukunft, aber ein Wunſch ſteht jedem frei, und ſo möchte ich denn mit einem ſolchen dieſe Darſtellung ſchließen:

Möchte die nächſte Zukunft der deutſchen Dichtung nicht von Schulen und Richtungen, ſondern von einzeln für ſich daſtehenden, groß und frei ſchaffenden Perſönlichkeiten beeinflußt werden; und möchten ſich dieſe deſſen bewußt ſein, daß alle echte Kunſt ihre älteſte Lehrmeiſterin in der Natur ſieht, daß ſie aber nicht bei der ſchülerhaft knechtiſchen Nachahmung ſtehen bleibt, ſondern daß ſie die aufgefundene Wahrheit mit der Schönheit der Form verſöhnt, durch die Größe des ſelbſtändigen Gedankens vertieft und ihr die Weihe giebt durch die Erfüllung mit ſittlicher Kraft.

Namen- und Sachregiſter.

Die Zahlen bedeuten die Seiten.

A.

Ackermann, Paul 165.
Adler, Prof. Ueber volkstümliche Aufführungen 184.
Adler, Friedrich. Mitarbeiter der „Modernen Dichtercharaktere" 54. 55. — Gedichte und neue Gedichte 334. Bild 334. — Anführungen 55.
Akademiſche Zeitſchr. Wird gegründet 69.
Alberti, Konrad: (Pſeud. f. Conr. Sittenfeld). Anfänge. Gegen Heyſe. Ohne Schminke. Rieſen und Zwerge. Plebs 97. — Wer iſt der Stärkere? 97—99. — Die Alten und die Jungen 99. — Brot! 140. Aufgeführt 183. Begr. d. Deutſchen Bühne 182. Leipz. Prozeß 194. — Die Roſe von Hildesheim 360. — Bild 97.
Alexis, Willibald. 10. 66.
Altenberg, Peter. Wie ich es ſehe 359.
Andrejenoff, Victor von. Weltgericht 337.
Anno, Anton. Direktor des Reſidenztheaters in Berlin 114. — Führt Ibſens Geſpenſter auf 118. — Wird Direktor d. Kgl. Schauſpielhauſes in Berlin 121. — Sein Nachfolger 267.
Antoine, Andre. Begr. d. Théâtre libre 281. 282. — Bild 281.
Anzengruber, Ludwig. Das vierte Gebot i. d. Freien Bühne 146. — Bild 162.
Arent, Wilhelm. Herausgeb. d. „Mod. Dichtercharaktere". Gedichte 52. — Aus tiefſter Seele 52—54. — Bleibtreu über ihn 67. — Myſtifiziert. R. Lenz 80. — Weitere Liederbände 333. — Bild 82. — Anführungen 53. 54.
L'Arronge, Adolf. Begründer des Deutſchen Theaters 26. — Tritt zurück 282. — Bild 26.
Auerbach, Berthold. 67.
Augier, Emile. M. G. Conrad über ihn 34. 196.
Augsburger Abendzeitung. 205.
Auſterlitz, Robert. 335.
Avenarius, Ferdinand. Wandern und Werden. Deutſche Lyrik. Mitarbeiter der Berl. Monatshefte 60. — Lebe! 346—348. — Ueber die große lyriſche Form 348. 349. — Bild 347. — Anführungen 347. 348.

B.

Baake, Curt. Mitbegründer der Freien Volksbühne 186.
Bahr, Hermann. Anfänge 240. — Kommt von Paris nach Berlin 240. — Aufführung der „Neuen Menſchen" 184. — Die große Sünde 242. — Die gute Schule 242—246. — Vergleich mit Tovote 247. 248. — Ueber die Zukunft d. deutſch. Litteratur 271. — Kritik der Moderne, Ueberwindung des Naturalismus. Ruſſiſche Reiſe. Geht nach Wien 309. — Caph, Mutter, Tſchapperl, Star, Athlet. Wird Führer Jung-Wiens. — Ueber Schleuthers Burgtheater-Leitung 310. — Ueber die norddeutſche Schriftſtellerkolonie in München 312. 313. — Bild 240. — Anführungen: 244—246. 310. 312. 313.
Barnay, Ludwig. Mitgl. des Deutſchen Theaters. Inſzenierung des Don Carlos. Einfluß auf Kainz 27. — Begründet das Berliner Theater 121. — Bild 275.
Barſch, Paul. Auf Straßen und Stegen. Fliegende Blätter 81.
Barth, Paul. Tiberius Gracchus 306.
Baumbach, Rudolf. 11. 271.
Bayriſcher Courier. 203.
Bebel, Auguſt. 188. 189.
Beck, Carl. 204.
Becker, Auguſt 204.
Becker, Wilhelm. 323.
Behniſch, Anna 363.
Benzmann, Hans. Im Frühlingsſturm, Sommerſonnenglück 336.
Berg, Leo. Redakteur an Küſters Akad. Zeitſchrift 69. — Tritt für die modernſte Strömung ein 70. — Gründet mit Wolff und Küſter den Verein „Durch" 71. — Bild 70.
Berlin beginnt ſich zu Deutſchlands geiſtigem Mittelpunkt zu entwickeln 1—3.
Berliner Börſen-Courier. Ueber die Schillerpreisverteilung 1891. 268.
Berliner Preſſe, Verein 339.
Berliner Tageblatt. Ebendarüber 268. Gründung 26. — Bringt Sudermanns „Frau Sorge" 109. 110.
Berliner Theater. Wird gegründet 121. — Erwähnt 276.
Berliner Univerſität. 22.
Bern, Maximilian. Aus einem Leben 334—335.
Bernays, Michael. 28.
Bernſtein, Elſa. Siehe Ernſt Roſmer.
Bertz, Eduard 360.
Bierbaum, Otto Julius. Anfänge. Beziehungen zu der Zeitſchrift „Münchener Kunſt" 197. — Mitbegründer der Geſellſchaft für modernes Leben 202. — Deutſche Lyrik von

heute 203. — Ueber seinen religiösen Standpunkt 205. — Ueber die Zukunft d. deutschen Litteratur 271. — Moderner Musenalmanach 324. — Erlebte Gedichte 234—325. — Neun Frouwe diesen Krantz. Loberanz 325. — Panfrazius Graunzer 360. — Bild 200. — Anführungen 271 u. 325.
Bismarck. 1.
Björnson Björnstjerne. In der Berliner Freien Bühne 144. — Bild 168.
Blätter für die Kunst. Werden gegründet 351. — Ihr Zweck und ihr Kreis 351. 352.
Bleibtreu, Karl. Anfänge 41. — Gunlaug Schlangenzunge. Der Traum. Dies irae 42. — Der Nibelungen Not 43. — Norwegische Novellen. Schlechte Gesellschaft 44. — Napoleon bei Leipzig. Deutsche Waffen in Spanien. Lord Byrons letzte Liebe 45. — Seine Tochter 45—46, Tiroler Liederbuch 46—47. — Verhältnis zu den „Modernen Dichtercharakteren" 50. — Mitarbeiter der Berl. Monatshefte 60. — Revolution in der Litteratur 65—68. — Wird Herausg. des Magazin 68. — Aechtet die Lyrik 91. — Größenwahn 94—96. — Ueber das Drama der Zukunft 126. — Schicksal 127—129. Aufgeführt 182. 183. — Weltgericht 129—130. — Ein Faust der That 130. — Harold. Dämon 131. — Volk und Vaterland 131. 132. — Mitbegr. der Deutschen Bühne 182. — Legt die Redaktion des Magazin nieder 228. Bild 48. — Anführungen 47. 48. 65. 66. 67. 126. 128. 129.
Blüthgen, Victor. Ueber die Zukunft der deutschen Litteratur 271.
Blumenthal, Oscar. Neue Monatshefte für Dichtung und Kritik 17. — Kritiker am Berl. Tageblatt 26. — Probepfeil, Große Glocke 27. — In Samt und Seide. Bleibtreu und Kretzer über ihn 112. — Begründet das Lessingtheater 121. — Lustspiele 316. — Bild 120.
Bodenstedt, Friedrich. 28.
von Bodmann, Emanuel. Stufen 335.
Bödiker, Staatssekretär, im Reichstag gegen den Naturalismus 27.
Böhlau, Helene. Ratsmädelgeschichten, Halbtier 362.
Böhmer, Emma. 363.
Bölsche, Wilhelm. Anfänge. Analyse von Heines Werken. Naturw. Grundlage der Poesie 185. — Paulus. Zauber des Königs Arpus 186. — Mitbegr. der Freien Volksbühne 186. 187. — Redakteur der Zeitschrift Freie Bühne 228. — Bild 185.
Bohl, Johannes. 118.
Bohne, Johannes. Mitarb. der „Modernen Dichtercharaktere" 55.
Bondy, J. A. 336.
Brahm, Otto. Schillerhasser 22. — Kritiker der Vossischen Zeitung 26. — Tritt für Ibsen ein. Ueber Heinrich von Kleist 118. — Essay über Ibsen 120—121. — Vors. des Vereins Freie Bühne 143. — Stellt diese in den Dienst des Auslandes und des Naturalismus 144—146. — Herausg. d. Zeitschr. Freie Bühne 180. — Programm derselben 180—181. — Ueber deutsche Bühne und freie Volksbühne. Mitbegr. d. letzteren 186. 187. — Vergleich mit M. G. Conrad 198. — Ueber Wilbrandts Neue Zeiten 213. — Ueber Lubliner 216. — Legt die Redaktion der Zeitschr. Freie Bühne nieder 228. — Bahr sein Mitredakteur 242. — Pachtet das Deutsche Theater in Berlin 282. 289. — Bild 143. — Anführungen 180. 181. 186. 187.
Brandt, Julius. Pseudonym für Hillebrand. Nero 199. — Kaiser Otto III. 200. — Venus Astareth 200. 201.
Brentano, Franz. 336.
Breslauer Zeitung. Ueber Schillerpreisverteilung 1891. 269.
Bruno, C. G. Pseud. für Julius Schultz. Königssohn u. Rebell 137. 138. — Pinsel und Kutte. Deutsche Lyrik von 1891, 324.
Bruns, Max. 336.
Büchner, Georg. Leonce und Lena 312.
von Bülow, Hans. 1.
von Bukowics, Emmerich. Direktor des Deutschen Volkstheaters in Wien 207. — Bild 278.
Bulthaupt, Heinrich. Mitarbeiter der Berl. Monatshefte. König Saul. Die Arbeiter. Gerold Wendel. Eine neue Welt 132. — Ueber moderne Dramenstoffe. 133. Bild 133. — Anführung: 131—133.
Burckhard, Max. Anfänge. Direktor des Wiener Burgtheaters. Führt Ibsen in Wien ein 207. — Ovation für ihn 208. — Tritt zurück 309.
Busse, Karl. Gedichte und Neue Gedichte 329. — Bild 329. — Anführung 329.
Byron, 45. 46. 163. 164.

C.

Carriere, Moritz. 28. — Gegen Kiechbach 61.
Christaller, G. Natürliche und vernünftige Zuchtwahl in der Menschheit. Mitarb. der Zeitschr. Gesellschaft 62.
Cohn, Clara. Siehe Clara Viebig.
Conrad, Schriftstellername des Prinzen Georg von Preußen, s. d.
Conrad, Michael Georg. Anfänge 33. — Parisiana. Klerikale Schilderhebung. Die letzten Päpste. Lutetias Töchter, Totentanz der Liebe 34. — Begründer der Zeitschrift Gesellschaft 61—65. — Bleibtreu über ihn 66. — Was die Isar rauscht 92—94. — Firma Goldberg 139. — Beziehungen zu der Zeitschrift Münchener Kunst 196. 197. — Vergleich mit Brahm 198. — Ueber Augier 34. 196. — Mitbegründer der Gesellschaft für modernes Leben 202. — Ueber die Ziele der Gesellschaft 203. — Das Recht, der Staat, die Moderne 204. — Relig. Erläeung 205. — Vergleich mit Tovote 248. — In purpurner Finsternis 360. Bild 33. Anführungen 62. 63. 203.

Conradi, Hermann. Einleitung zu den „Modernen Dichter-Charakteren" 48—49. Erste Gedichte 50. — Lieder eines Sünders 51. 80. 81. — Führt Arent ein 52. — Mitarbeiter der Berl. Monatshefte 60. — Ueber Henckell 80. — Brutalitäten 99. — Adam Mensch 99—100. — Hauptmann über ihn 165. — Leipziger Prozeß. Sein Tod 194. — Nachrufe und Verherrlichungen 194. 195. In der Berliner Freien Litterarischen Gesellschaft 196. Bild 49. Aufführungen 48. 49. 50. 80—81. 195.
Çûdraka. Vasantasena 279.

D.

Dahn, Felix. 10. 66. 204. — Bild 9.
Dandler, Anna 203.
Dauthendy, Max. 354.
Décadents. Entstehung und Bedeutung dieser Bezeichnung einer modernen Richtung 242.
Dehmel, Richard. Anfänge 331. — Erlösungen. Aber die Liebe 332. — Bild 331. Aufführung 332.
Dérn, Juliane 312.
Deutsche Bühne wird in Berlin gegründet 182—184. Erwähnt 196.
Deutsche Studenten-Vereine 21. 22.
Deutsches Tageblatt. Gründung und Mitarbeiterkreis 41.
Deutsches Theater. Gründung desselben durch L'Arronge 26. 27. — Wird von Brahm gepachtet 282. 289. — Erwähnt 213. 215. u. a. O.
Deutsches Theater in München wird gegründet 313.
Deutsches Volkstheater in Wien wird gegründet 207.
Deutschinger, Franz. Theaterdirektor in Augsburg. Führt Ibsens Gespenster auf 117. Bild 117.
Deutschland, Zeitschrift, begründet durch Fritz Mauthner 213.
Devrient, Otto. Berl. Hoftheater-Direktor. Schillerpreisrichter 267.
Dilthey, Berliner Universitäts-Professor. Als Schillerpreisrichter 267.
Dittrich, Max. 323.
Doepler, Carl Emil d. Aelt. Maler, wirkt für Volkstheater 184.
Dörmann, Felix. Begrüßungsgedicht für Ibsen in Wien 207. Neurotika, Sensationen 333. — Aufführung 333.
Destojewski, Fjodor. Schuld und Sühne 225. — Dramatisiert von Zabel und Koppel als „Raskolnikow" 226. — Eine heikle Geschichte 240.
Drach, Emil. 313.
Dranmor 47.
Dresdner Zeitung. Ueber Schillerpreisverteilung 1891. 269.
Dreyer, Max. Anfänge. Drei 314. — Winterschlaf. In Behandlung. Großmama 315. — Probekandidat 315. 316.
Dunker, Dora. 362.
Durch. Jung-Litterar. Verein wird gegründet 68—79. — Bleibtreu über ihn 94. 96. Versuche eines Theatervereins 141.

E.

Ebermann, Lee. Athenerin 305—306. — Aufführung 306.
Ebers, Georg. 11. 66.
von Ebner-Eschenbach, Marie. Dorf- und Schloßgeschichten 38. — Gemeindekind, Unsühnbar, Glaubenslos 361. — Bild 39.
Eckstein, Ernst. Besuch im Karzer 253.
von Egidy, Moritz. Ernste Gedanken 235.
Ehlermann, Louis, Verlagsbuchhändler. Uebernimmt das „Magazin" 228.
Ellmenreich, Franziska, Schauspielerin 27.
Engel, Eduard. Psychologie der franz. Litteratur 63. — Herausg. des „Magazin" 68. — Wand an Wand 196. — Bild 268.
Engel, Georg. Der Herenkessel. Hadaja 306.
Erdmann, Karl. Ueber Holz 229.
Ernst, Otto. Pseud. für O. E. Schmidt. Gründet in Hamburg eine freie Litterarische Gesellschaft 208. — Die größte Sünde, Jugend von heute 317. — Bild 316.

F.

Fabri, Heinz. Pseud. für Gustav Schmidt. Gedichte 74.
Faktor, Emil. Was ich suche 336.
Falke, Gustav. Freie Litterar. Gesellschaft in Hamburg 208. — Mnnheer, Tanz und Andacht, Zwischen zwei Nächten, Neue Fahrt, Mit dem Leben 326. 327. — Landen und Stranden 360. — Bild 326. — Aufführung 326.
Fin de siècle. Entstehung und Bedeutung dieser Redensart für die neuere Litteratur 241. 242.
Fischer, Hans R. Anfänge, Unter den Armen und Elenden. Was Berlin verschlingt 257. — Berliner Zigeunerleben 258. — Bild 257.
Fischer, S. Verlagsbuchhändler, Schatzmeister des Vereins Freie Bühne 143. — Gründet die Zeitschrift „Freie Bühne" 180.
Fitger, Arthur. Die Hexe. — Von Gottesgnaden, aufgeführt in der Freien Bühne 146.
Flaischlen, Caesar. Ueber Hartleben 262. — Toni Stürmer 312. — Schwäbische Dialektdichtung 333.
Fliegende Blätter. Ueber naturalistische Dichtung 269. 270.
Förster, August. Begründer des neuen schauspielerischen Stils am Deutschen Theater 27. — Direktor des Wiener Burgtheaters. Stirbt 207.
Fontane, Theodor. Balladen. Wanderungen durch die Mark. Redakteur der Kreuzzeitung. Kritiker der Vossischen Zeitung in Berlin 25. — Bleibtreu über ihn 67. — Irrungen und Wirrungen 101. — Ueber Hauptmanns Vor Sonnenaufgang 169. — In der Freien Litterar. Gesellschaft zu Berlin 196. — Giebt die

Kritik-Thätigkeit auf 228. — Entdeckt Hauptmanns humoristische Begabung 256. — Erhält den Schillerpreis 268. — Bild 101.
Frankfurter Zeitung. Ueber Schillerpreisverteilung 1891 268. — Ueber Schlentherr Burgtheater-Leitung 311.
Franzos, Karl Emil. Halb-Asien 37. — Moschko von Parma 38. — Der Präsident 224. 225. — Deutsche Dichtung über Palmer 335. Bild 38.
Frapan, Ilse. Zwischen Elbe und Alster, Zu Wasser und zu Lande 361. — Bild 361.
Freie Bühne. Wird in Berlin gegründet 141 bis 146. — Erwähnt 159. 169. 170. 171. 172. 180. 184. 195. 202. 209. 211. 212. 239. 240. 356. u. s. w. Soll in München begründet werden 202. 206. — In Wien desgl. 208.
Freie Bühne. Zeitschrift wird gegründet 180. — Programm 180. 181. — Erwähnt 182. 186. 187. 213. 216. 219. 225. 228. 239. 242. 246. 249. 256. u. s. w.
Freie Litterar. Gesellschaft wird gegründet in Berlin 195—196. — Erwähnt 202. — In Stettin und Hamburg 208—209. — Das „Magazin" wird Organ der Freien Litterar. Gesellschaft 208. 209.
Freie Volksbühne, wird gegründet 182—189. — Erwähnt 195. 196. 204. — Soll in München gegründet werden 204.
Frenzel, Karl. Berliner Dramaturgie. Ueber die Aufgaben des modernen Dramas 8. 9. — Ueber die Bedeutung des modernen Romans 9. 91. — Als Kritiker 25. — Bild 7. — Anführungen 8. 9.
Freytag, Gustav. Ueber Julian Schmidt 3. — Soll und Haben 3. — Wendung zum historischen Roman, Aeußerung über die Veranlassung 9. — Realismus 13. — Bleibtreu über ihn 66. — Hebung dieser Gattung des Romans durch ihn 91. — Schillerpreisrichter 1891 267. — Bild 1. — Anführung 9.
Friedmann, Alfred. 334.
Friedmann, Siegwart. 27.
Friedrich der Große. 1.
Friedrich, deutscher Kaiser. Sein hohes Interesse für Dichter u. Gelehrte. Sein Tod 121.
Friedrich, Paul. Christus 337. 338. — Bild 337. Anführung 338.
Friedrich, Wilhelm. Sucht in seinem Verlage die jüngsten Dichter zu vereinen 34. — Kauft das „Magazin" 69. — Leipziger Prozeß.
Fritz, Gottlieb. 336.
Frohberg. Frenzel über seinen Hollandgänger 8.
Fulda, Ludwig. Jünger Paul Heyses 30. — Mitarbeiter der Berl. Monatshefte 60. — Sinngedichte 214. — Unter vier Augen 214. 215. — Die wilde Jagd 215. — Das verlorene Paradies 215. 216. — Die Sklavin 226. — Jordans dichterische Ermahnung an ihn 226. 227. — Kandidat für den Schillerpreis 1891, 269. — Talisman 277. 278. — Die Kameraden, Sohn des Kalifen 292. — Herostrat 306. — Bild 273. — Anführungen 214. 215.

G.

Ganghofer, Ludwig. Gründung der Münchener Litterarischen Gesellschaft 313.
Garborg, Arne. Bei Mama 240.
v. Gaudy, Alice, Freiin 323.
Geibel, Emanuel. 28. 204.
Geistige Kunst. Schlagwort d. Dichtergruppe um George und Hofmannsthal 351. 352.
Genschen, Otto Franz. 336.
Georg, Herzog v. Meiningen. Als Reformator des Theaters 11. 12. — Bringt Wildenbruchs Carolinger zur ersten Aufführung 22.
George, Stefan. Seine Richtung und die Gruppe seiner Jünger 351—355. — Seine Dichtung 352—354. — Anführungen 353. 354.
Gerardy, Paul. 354.
Gesellschaft. Die Zeitschrift wird gegründet 61—65. — Erwähnt 196.
Gesellschaft für modernes Leben wird in München gegründet 202—206.
Geuke, Kurt. 336.
Goethe. Goethe-Philologen, Scherer, Hermann Grimm 22. Bernays 28. — G. P. Heyse 28. — Faust-Monologe 171. — Festschrift der Prager Akademischen Rede- und Lesehalle zu seinem 150. Geburtstage 335. — Georges Gruppe beruft sich auf ihn 353.
Göhre, Paul. Drei Monate Fabrikarbeiter 236.
von Goldschmidt, Adalbert. Gäa 289.
de Goncourt, Brüder. Henriette Maréchall 145. — Edmond de G. Torote beruft sich auf ihn. — Bild Edmonds d. G. 163.
Grabbe, Dietrich. 65.
Gradnauer, Georg. Mitarbeiter der „Modernen Dichter-Charaktere" 55.
delle Grazie, Marie Eugenie. Hermann, Saul, Robespierre 338. — Das Zaren-Mahl 339. — Anführung 339.
Grelling, Richard. Gleiches Recht 230. — Erstreitet als Rechtsanwalt die Freigabe von Hauptmanns Webern 282.
Greif, Martin. Kirchbach tritt für ihn ein 61. — Mitarbeiter der „Gesellschaft" 62. — Heinrich der Löwe. Die Pfalz am Rhein 138. — Conradin 139. — Parodiert von Gumppenberg 204. — Bild 269.
Grillparzer, Franz. 65.
Grimm, Hermann. Goethe-Forscher und Schiller-Gegner 22.
Grosse, Julius. Das Volkramslied 336.
Groth, Klaus. Erhält den Schillerpreis 268.
Grothe, Hugo. Welt und Seele 334.
Grottewitz, Kuet. Enquete über die Zukunft der deutschen Litteratur 251. 252. 270—272.
von Grotthuß, Jeannot E. Freiherr. Gottsuchers Wanderlieder 328. Begründet den „Türmer" 363. — Bild 328.
von Gumppenberg, Hanns, Freiherr. Anfänge. Thorwald 197. — Mitarbeiter der Zeitschrift „Münchener Kunst" 198. Messias 201. 202. 205. — Vergleich mit Wilbrandts Hairan 300. 301. — Mitbegründer der Gesellschaft für modernes Leben 202. — Parodien

203. 204. — Mauthner über ihn 204. — Bayr. Courier über ihn 203. — Im Münchener Carneval. Ueber künstlerische Behandlung religiöser Stoffe. Verfolgungen und Anklagen gegen ihn. Tritt aus dem Vorstande der Gesellschaft für modernes Leben aus 205. Das dritte Testament 205. 206. Kritik des wirklich Seienden 206. — Die Frau von der Isar 262. — Alles und Nichts 320. — Der erste Hofnarr 320. 321. — Der fünfte Prophet 360. — Bild 201. — Aufführungen 198. 204. 320—321.

Gutzkow, Karl. 66. 316.

H.

Haase, Friedrich. 27.

Hähnel, Franziskus. Heinrich VII. in Genua. An der Weiche, Des alten Lehrers selig Ende. Eike. Begründer des Vereins Psychodrama 323.

Halbe, Max. Anfänge. Freie Liebe. Der Emporkömmling. Eisgang 285. — Jugend 285—287. — Amerikafahrer, Lebenswende. Mutter Erde 292. 293. — Begründer des Intimen Theaters in München 312. — Der Eroberer. Das tausendjährige Reich 314. — Bild 285.

Hamel, Richard. Zauber der Ehe. 336.

Hamerling, Robert. 10. 60.

Hango, Hermann. 336.

Hansen, Oscar. Mitarbeiter der „Modernen Dichter-Charaktere" 55.

von Hanstein, Adalbert. Anfänge 71. 72. — Ueber das Drama der Zukunft 76. — Menschenlieder 87. 88. — Von Kains Geschlecht 89—91. — Tritt für Ibsen ein 117 Anm. und 118. — In der Freien Litter. Gesellschaft. — Die Königsbrüder 276. — König Saul 301. — Der Liebesrichter 336. — Der Vikar, Achmed der Heiland 337. — Die Aktien des Glücks 360. — Bild 5. — Aufführungen 88. 90—91.

Hansum, Knut. Hunger 240.

Harden, Maximilian. Begründer des Vereins Freie Bühne 143. 144. — Ueber Schillerpreisverteilung 1891. 269. — Bild 142.

Hardenberg-Novalis. 194. 353.

Hardt, Ernst. 354.

Harlan, Walther. Im April 288.

Hart, Heinrich. Anfänge. Herausgeber der neuen Monatshefte für Dichtung und Kritik 17. Weltpfingsten 18. — Lied der Menschheit 20. 82—85 u. 336. — Kritische Waffengänge 21. — Berliner Monatshefte 59—61. — Mitbegründer der Freien Bühne 145. — Beziehungen zu Hauptmann 165. — Bild 20. — Aufführungen 18. 59. 61. 84—85.

Hart, Julius. Anfänge 17. — Sansara 18. — Ueber die mit H. Hart gemeinsam herausgegebene Zeitschrift s. d. — Mitarbeiter der Berl. Monatshefte 60. Der Sumpf 139—140. Aufgeführt 184. — Mitbegründer der Freien Bühne 145. — Beziehungen zu Hauptmann 165. — Ueber Lyrik der Zukunft 191. — Homo sum 191—192. — Bild 21. — Aufführungen 19. 191. 192.

Hartleben, Otto, Erich. Mitarbeiter der „Modernen Dichter-Charaktere" 55. — Mitarbeiter der Berl. Monatshefte. — Quartett 91. Ueber die Freie Volksbühne 187. — Die Serenyi 261. 262. — Studententagebuch, Der Frosch. — Flaischlen über ihn 262. — Vom gastfreien Pastor 263. — Angele 263—264. — Hanna Jagert 283. — Erziehung zur Ehe 283—284. — Die Befreiten 311. — Meine Verse 333. Rosenmontag 311. Bild 261. — Aufführung 187.

von Hartwig, Richard. Weltmärchen. Mitarbeiter der Berliner Monatshefte 60.

Haßlauer. Miterbauer des Wiener Burgtheaters 207.

Hauptmann, Carl. Dynamische Theorie der Lebewesen, Marianne, Waldleute. Ephraims Breite 313.

Hauptmann, Gerhart. Anfänge 160. — Reisen, Prometheidenlos 161. — Stellung zur Soziologie und Religion 161—163. — Bahnwärter Thiel, Tiberius, Römer und Germanen 164. — Beziehungen zu von Hanstein 163. 164. — Zu Kretzer 164. — Zu Byron 163 u. 164. — Zu Heßler, zu Holz und den Brüdern Hart und Ackermann 165. — Vor Sonnenaufgang 165—169. Fontane darüber 169. — Aufgeführt in der Freien Bühne 170. — Nachspiele und Lärm in der Presse 171 bis 172. Aufgeführt im Belle Alliancetheater 171. — In der Freien Volksbühne 187. — Schlenthers Verteidigung 171. H.'s Stil verglichen mit dem Sudermanns 173. Verglichen mit M. v. Stern 191. — Friedensfest 210—212. — Einsame Menschen 220. 222 u. 264. 265. 266. 285. 298. — Hauptmann-Partei 228. — Die Weber (De Waber) 222. 231—235. — Verboten, recitiert, wieder freigegeben, aufgeführt in Paris 282. — H.'s humoristische Begabung entdeckt durch Fontane 256. — Kollege Crampton 264—267. — Kandidat für den Schillerpreis 269. 270. — Ueber die Zukunft der deutschen Litteratur 271—272. — Hannele 279—281. Aufgeführt in Paris 282. — Der Biberpelz 283. — Florian Geyer 290. — Versunkene Glocke 296—300. — Fuhrmann Henschel 307—309. — Schluck und Jau 314. Bild 160. Aufführungen 163. 166—167. 299—300.

Hauser, Franz, s. Franz Oppenheimer.

Haverland, Anna. 27.

Hebbel, Friedrich 65.

Hegel. 21.

Hegler, Wilhelm. Mutter Bertha 358.

Heiberg, Hermann. Apotheker Heinrich. Esthers Ehe 39. — Mitarbeiter der Berliner Monatshefte 60. Bild 41.

Heimat, Die, Zeitschrift. 363.

Heine, Heinrich. 67. 204.

Held, Franz. Pseud. für Herzfeld. Gorgonenhäupter 74—76. — Fest auf der Bastille 134 bis 135. — Im Münchener Intimen Theater 312. — Tanhuserus recidivus. — Trotz alledem 333.

Henckell, Karl. Vorrede zu den „Modernen Dichter-Charakteren" 49—50. — Umsonst. Poetisches Skizzenbuch 51. — Mitarbeiter der „Modernen Dichter-Charaktere" 51. 52. — Mitarbeiter der Berliner Monatshefte 60. Setzt Eugen Wolffs Kunstprinzip in Verse 77—78. — Strophen. Amselrufe. Diorama. Conradi über ihn 80. — Quartett 91. — Sozialist. — Trutznachtigall 191. — Totengedicht auf Conradi 195. — Bild 51. — Anführungen 51. 52. 77. 78.
Herrig, Hans. Die Schweine. Der dicke König. Feuilletonist am „Deutschen Tageblatt" 41. — Bleibtreu über ihn 67. — Lustheater und Volksbühne. Drei Jahrhunderte am Rhein 141.
Herzfeld s. Franz Held.
Herzfelder, J. 336.
Heßler, Alexander. 165.
Heyse, Paul. Kinder der Welt 2. Im Paradiese 7—8. Hans Lange. — Colberg 11. — Stellung im Münchener Geistesleben 28. Gegensatz zu Richard Wagner 29. — Parodiert von Kirchbach 63—64. Von Gumppenberg 204. Vergl. mit H. Land. Wahrheit 228. — Schillerpreisrichter 267 u. 268. — Ueber die Zukunft der deutschen Litteratur 271. — Bild 28. — Anführung 7—8.
Hillebrand, s. Julius Brand.
Himmelbauer, Franz. 336.
Hirschfeld, Georg. Anfänge 293. Zu Hause 293—294. — Dämon Kleist 294. — Die Mütter 294—295. — Agnes Jordan 311. 313. — Bild 293.
Hirschfeld, Leo. 208.
von Hochberg, Bolko, Graf. Generalintendant der Kgl. Schauspiele zu Berlin 112. — Ernennt Anno zum Direktor 121. — Schillerpreisrichter 268. — Bild 113.
Hoffmann, Camill. 336.
Hoffmann, Hans. Der eiserne Rittmeister 253. — Das Gymnasium zu Stolpenburg 253—256. — Ueber die Zukunft der deutschen Litteratur 271. — Bild 253.
Hoffmann, Max. Irdische Lieder. Morgenstimmen 327. — Bild 327.
Hoffmann von Wangenheim, Pauline. 323.
von Hofmannsthal, Hugo. Anfänge 350. Die Frau am Fenster 354. — Hochzeit der Sobeide, Tod des Tizian 355. Seine Richtung und seine dicht. Genossen 351—354. — Bild 351. — Anführung 355.
von Hohenhausen, Elise. 17.
Holitscher, Arthur. 336.
Holländer, Felix. Jesus und Judas 236. 238—239. — Magdalene Dornis. Frau Ellin Röte 239. — Bild 237.
Holm, Mia. Gedichte 346.
Holmsen, Bjarne, P. Gemeinsames Pseud. für Holz und Schlaf 159. 165. 169.
Holz, Arno. Kling ins Herz. Deutsche Weisen 55. Mitarbeiter der „Modernen Dichter-Charaktere" 56—58. — Buch der Zeit 76. — Begründer des konsequenten Naturalismus 146—152. — Verbindet sich mit Schlaf 153 bis 154. Papa Hamlet 154—157. — Der neue Kunststil und sein schriftlicher Ausdruck 158. — Pseud. B. P. Holmsen 159. — Hauptmann widmet ihm „Vor Sonnenaufgang" 159. — Beziehung zu Hauptmann 164. 165. — Familie Selicke 147 Anmerkung und 179. — Redakteur der Zeitschrift „Freie Bühne" 180. — In der Freien Litterar. Gesellschaft 196. — Neue Geleise 228. — Der geschundene Pegasus 228—229. — Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze 147—153 u. 229. Enquete über die Zukunft seines Stils 270. Phantasus über die Lyrik der Zukunft 349—350. — Anführungen 56. 57. 58. 147. 148. 149. 150. 151. 153—154. 155—157. 229. 349. 350.
Holzamer, Wilhelm. 336.
von Hopfen, Hans. Sendlinger Bauernschlacht. Kommt nach Berlin 2. Helga 230. — Bild 3.
Hückinghaus, Karl August. Mitarbeiter der „Modernen Dichter-Charaktere" 55.
von Hülsen, Botho. Generalintendant der Kgl. Schauspiele in Berlin. Führt Wildenbruchs „Karolinger" auf. Sein Tod und sein Nachfolger 112.
Hugenberg, Alfred. Mitarbeiter der „Modernen Dichter-Charaktere" 55. — Mitarbeiter der Berliner Monatshefte 60.
Huysmans, Joris Karl, abtrünniger Zola-Schüler und Symbolist 241.

J.

Ibsen, Henrik. Lebens- und Entwickelungsgang 114—117. Erste Aufführungen in Deutschland 117. — Volksfeind im Berliner Ostend-Theater 114. Gespenster im Berliner Residenz-Theater. In der Freien Bühne 144 bis 146. — Stützen der Gesellschaft und Volksfeind in der Freien Volksbühne 187. Giebt den Modernen Münchens eine Absage 206. — Reist nach Wien. Kronprätendent im Burgtheater. Wildente im Deutschen Volkstheater. Ibsenbankett 207—208. Seine Dankrede 208. Frau vom Meere. Parodiert von Gumppenberg und Hartleben 262. Breslauer Zeitung über ihn 269. Enquete über seinen Einfluß in Deutschland 269. — Uebersetzt von Morgenstern 334. — Bild 112.
Impressionisten. Entstehung und Bedeutung des Namens einer Litteraturrichtung 241. 242.
Intimes Theater. Wird in München gegründet 312.
Insel, Die, Zeitschrift 363.

Jacobi, Dr. jur. 323. Vorstand des Vereins Psychodrama.
Jacobowski, Ludwig. Anfänge 192. — Funken 192. 193. — Gründet die Zeitschrift der

Zeitgenossen 193. — Diyab der Narr 320. — Aus Tag und Traum. Leuchtende Tage 334. — Werther der Jude 359. — Bild 194. — Aufführung 193.
Jaffé, Richard. Das Bild des Signorelli 209. 210.
Jahn, H. E. Mitarbeiter der „Modernen Dichter-Charaktere“ 55.
Janitschek, Maria. 341—343. — Bild 341. — Aufführung 342—343.
Jean Paul (Friedrich Richter) 353.
Jenny, Rudolf. Not kennt kein Gebot 314.
Jerschke, Oskar. Redakteur der Kyffhäuser-Zeitung. — Mitarbeiter der „Mod. Dichter-Charaktere“. Deutsche Weisen 55.
Joachim, J. Veranlaßt die Wiener Ibsen-Feier 207.
Jonas, Paul. Rechtsbeistand der Freien Bühne, Hauptverfasser ihrer Statuten 143. — Bild 145.
Jordan, Max. Schillerpreisrichter 268.
Jordan, Wilhelm. Die Nibelunge 10. 13. Parodiert von Gumppenberg 204. — Dichterische Ermahnung an L. Fulda 226. 227. — Bild 10.
Joß, Victor. 336.
Jürgens, Anna, Schauspielerin, nachmals Frau von Hochenburger. 27.
Jugend, Die, Zeitschrift 363.
Junghans, Sophie. 38. Erbin wider Willen 39. — Bild 359.

K.

Kadelburg, Gustav. 316.
Kafka, C. M. Veranlaßt die Wiener Ibsen-Feier 207.
von Kahlenberg, Hans. Pseudonym für Helene von Mombart. S. d.
Kainz, Joseph. Als Mitglied des Berliner Deutschen Theaters Bahnbrecher des schauspielerischen Realismus 27. Türk gegen ihn 184. — Bild 27.
Kamp, Otto. Armeleutslieder 70. 71. — Sozialreformatorischer Schriftsteller 236. — Bild 236. — Aufführungen 70. 71.
Karlweis. Eine Geldheirat 226.
Kaffeno, Rudolf. 336.
Kastan, Isidor, und die Freie Bühne 170. 171.
Kegel, Hugo. Gegen den Strom. Verlorenes Leben 334.
Keller, Gottfried. Der grüne Heinrich 7. Spricht sich gegen die Verkennung Schillers aus 22. — Bleibtreu über ihn 66.
Kellerbauer, Walther. 335.
Kempner-Hochstädt. 316.
Kent s. Harden 269.
Kirchbach, Wolfgang. 27. Anfänge 29. — Märchen, Salvator Rosa 30. — Kinder des Reichs 30—32. — Annäherung an M. G. Conrad 34. — An v. Reder. — Drei selige Faune. Ausgewählte Gedichte 35. — Verhältnis zu den „Modernen Dichter-Charakteren“ 50. — Mitarbeiter an den Berliner Monatsheften 60. — Tritt für M. Greif ein 61. — Auftreten gegen Heyse. Münchener Parnaß 63. 64. — Bleibtreu über ihn 66. — Die letzten Menschen 140. 141. — Herausgeber des „Magazin“ 228. — Des Sonnenreiches Untergang. Gordon Pascha 288. — Das Leben auf der Walze. Der Weltfahrer 359. — Bild 29. — Aufführungen 29. 31. 32. 61. 63. 64.
Kirchner, Theodor 336.
Kitir. 336.
Klages, Ludwig. 354.
Klein, Adolf. Schauspieler 209.
Klein, Karl August. Ueber George 352.
Kleist, Heinrich. 65.
Koben, Otto. 366.
Koppel, Ernst. Raskolnikow 226.
Korn, C. Ueber Conradi 195.
Kralik, Richard. Mitarbeiter der „Modernen Dichter-Charaktere“ 55. — Mitarbeiter der Berliner Monatshefte 60.
Kretzer, Max. Die Betrogenen 39. — Die beiden Genossen. Sonderbare Schwärmer. Die Verkommenen 40. 41. — Drei Weiber 100. — Meister Timpe 100—101. 107. 109. 132. 229. 248. — Aus dem Riesennest 105. Ueber Lindner 112. Bürgerlicher Tod 120. — Beziehungen zu Hauptmann 164. Humorist 256. — Das Gesicht Christi 359. — Bild 45. — Aufführung 112.
Kuczynski, Paul, Komponist. 1.
Kürschner, Joseph. Begründer der Schriftsteller-Zeitung. 50.
Küster, Conrad, Arzt. Begründer der Reform-Burschenschaften, der Akademischen Vereinigung, der Akademischen Zeitschrift und der Deutschen Studenten-Zeitung 68. 69. — Tritt für moderne Stoffe der Poesie ein 70. — Mitbegründer des Vereins „Durch“ 71. 72. — Giebt ihm den Namen 76. — Begründer der Deutschen Universitäts-Zeitung 79. — Bild 69. — Aufführung 70.
Kulka, Julius. Veranlaßt die Wiener Ibsen-Feier 207.
von Kupffer, Elisar. Der Herr der Welt 321. — Leben und Lieben 335.
Kurz, Isolde. Gedichte 81. — Erz. 361. — Aufführung 81.
Kyffhäuser-Fest der „Deutschen Studenten“ 22.
Kyffhäuser-Zeitung. 55.

L.

Land, Hans (Hugo Landsberger). Stiefkinder der Gesellschaft 105. Die am Wege sterben 105—107. Verglichen mit P. Heyse 106. Der neue Gott 236—238. — Sünden. Von zwei Erlösern 358. — Bild 106. — Aufführung 107.
Landsberger, Heinrich. (Pseudonym Lee) Examen. Schlagbaum 288. — Bild 289.
Landsberger, Hugo s. Hans Land.
Langbehn, Julius. Rembrandt als Erzieher 235.

Langmann, Philipp. Bartel Turaser 313 bis 314.
Lauff, Joseph. Der Burggraf. Der Eisenzahn 321.
Lee, Heinrich. Pseudonym H. Landsberger.
Lehmann, Josef. Begründer des „Magazin" 68.
Lehmann, Paul. Kauft das „Magazin" wieder 208 u. 228. — Begründer der „Romanwelt" 228.
Leibniz. 1.
von Leixner, Otto. 59. — Bild 89.
Lemmermeyer, Fritz. Der Alchymist. Mitarbeiter der „Mod. Dichter-Charaktere" 56. — Ueber Heyses Don Juans Ende 60.
Lenz, Reinhold. Bleibtreu über ihn 65. Wird von Arent mystifiziert 80.
Leppin, Carl. 336.
Lessingtheater wird gegründet 121.
von Levetzow, Carl. 336.
Liebknecht. 188.
Lienhard, Fritz. Naphtalin 135—137. Till Eulenspiegel 306. — Lieder eines Elsässers 333. — Begründet die „Heimat" 363. — Bild 136.
von Liliencron, Detlev, Freiherr. Anfänge 35. — Adjutantenritte 36. 37. — Bleibtreu über ihn 68. — Eine Sommerschlacht. Breide Hummelsbüttel 85. — Gedichte 85—87. Der Trifels und Palermo 137. In der freien Litteraturgesellschaft 196. — Mitbegründer der Gesellschaft für modernes Leben 202. Poggfred 329—331. — Bild 80. — Anführungen 36. 37. 85. 86—87. 330.
Lindau, Paul. Ueber Molière, Briefe eines deutschen Kleinstädters 2. — Begründet das Neue Blatt in Leipzig. Kommt nach Berlin 3. — Frenzel über ihn 8. — Kritik in der Gegenwart 25. — Zug nach dem Westen. Arme Mädchen 96. — Die Sonne 227—228. — Bild 4.
Lindau, Rudolf. 67.
Lindner, Albert. Ueber soziale Not in Berlin 1. — Opfer der modernen Richtung 11. — Kreßer über ihn. Sein Tod 112.
Lingen, Thekla. — Bild 343. — Anführung 344—345.
Lingg, Hermann. 10. 60. 204.
Linke, Oskar. Jesus Christus, Milesische Märchen, Bild des Eros, Eros und Psyche. Mitarbeiter der „Mod. Dichter-Charaktere" 54. — Aus dem Paradiese. Ergo bibamus. Jesusroman. Animous 87. — Als die Rosen blühten. Schlummere, Schwert, unter Myrten. — Bild 333. — Anführung 54.
Lorenz, Felix. Jugend und Tod. Aus dem Lande des Märchens 334.
Lothar, Rudolf 306. Cäsar Borgias Ende. Rausch. Ritter Tod und Teufel. König Harlekin 307.
Lubliner, Hugo. Im Spiegel 216. — Der kommende Tag 227.
Ludwig I. König v. Bayern. Als Begründer des Münchener Kunstlebens 28.
Ludwig II. König v. Bayern. Als Schützer Richard Wagners 28.

M.

Mackay, John Henry. Mitarbeiter der Berliner Monatshefte 60. Im Thüringer Wald. Arma parata fero. Dichtungen. Sturm, Helene, Alte und Junge. Moderne Stoffe. Novell. Studien 81. — Anna Hermsdorff 139. — Das starke Jahr 190. 191. Biographie über Max Stirner. Die Anarchisten 191. — Bild 72. — Anführungen 73—74. 190 bis 191.
Magazin, Das. Zeitschrift, gegründet von J. Lehmann. Geleitet von E. Engel. Geht in den Verlag v. Friedrich in Leipzig über. Bleibtreu Redakteur 68. — Wird Organ der Freien Litterarischen Vereinigung 208. 209. Gekauft von Ehlermann. Redigiert von Kirchbach. Geht wieder in den Besitz Lehmanns über. Redakteur Neumann-Hofer 228.
Maison, Rudolf. Mitbegründer der Gesellschaft für modernes Leben 202.
March erbaut das Volksfestspielhaus in Wien 141.
Marriot, Emil. s. Emilie Mataja.
Mataja, Emilie (Emil Marriot). Der geistliche Tod 38. — Weiteres 361. — Bild 40.
Matkowsky, Adalbert. Königl. Hofschauspieler in Berlin. In Wildenbruchs Quitzows 124. — Bild 124.
Maupassant, Guy. Clairo de lune 251.
Mauthner, Fritz. Nach berühmten Mustern 21. Der neue Ahasver 39. — Wird Mitbegründer d. Freien Bühne. Uebersetzt E. de Goncourts Henriette Maréchal 145. — Ueber Gumppenberg 204. — Zeitschrift Deutschland 213. Ueber Versdramen 276. — Bild 146.
Max, König v. Bayern, und seine Tafelrunde 28.
von Mayer, Eduard. Die Bücher Kains vom ewigen Leben 337.
von Meerheimb, Richard. 321. — Erfinder des Psychodrama 321—324.
Meininger Hoftheatertruppe 12—13.
Mendès, Catulle 389.
Merwin, Peter. Pseudonym für Wilhelm Schubert, s. d.
Meßner, Max. Michael Servet. Joachim von Brandenburg 287. — Bild 287.
Meßthaler, G. Ibsen-Ensemble 313.
Meyer, Konrad Ferdinand. Jürgen Jenatsch. Huttens letzte Tage 13.
Meyer, Richard M. Ueber George 353. — Ein neuer Dichterkreis 354.
Meyer-Förster, Elsbeth. 317. — Bild 362.
Meyer-Förster, Wilhelm. Unschuldig oder Unsichtbare Ketten 224.
Minor, J. 207.
Mitterwurzer, Friedrich. Schauspieler 208.
Moderne, Die. Von E. Wolff eingeführte Bezeichnung 79. — Von Hermann Bahr gebraucht 309.

Moderne Blätter. Zeitschrift der Münchener für modernes Leben. Wird gegründet 206.
Moderne Dichtung. Zeitschrift, wird gegründet 194. Ueber Conradis Tod 194. 195.
Moderne Rundschau. Organ der Modernen Wiens. Berichtet über die Ibsenfeier 207.
Moller, Marr. Legenden, Totentanz, In der Johannisnacht 320.
Moltke. 1.
von Mombart, Helene. Pseud. Hans von Kahlenberg. Die Familie von Barchwitz. Nirchen 362.
Montanus. Deutsche Lyrik von 1891, 324.
Morgenstern, Christian. Aus Phantas Schloß. Ibsen. Uebersetzung 334.
Mühsing, Oscar. Die Bildungsmüden 359.
Müller-Guttenbrunn, Adam. Wien war eine Theaterstadt. — Irma, aufgeführt auf der Deutschen Bühne 183. — Bild 183.
Münchener Flugschriften werden von den Modernen Münchens herausgegeben 204.
Münchener Fremdenblatt 205.
Münchener Kunst, Zeitschrift, wird von der jungen Partei in München gegründet 196—199.
Münchener Neueste Nachrichten. 206. — Ueber Schillerpreisverteilung 1891: 268—269.
Münchener Post. 205.
Murger, Scènes de la vie de bohême 257.
Musenalmanach Berliner Studenten 336.
Musenalmanach, Moderner. Herausgegeben von Bierbaum 324.
Mysing, Oskar. Die Bildungsmüden 360.

N.

Naturwissenschaft. Ihr Einfluß auf die moderne Dichtung 6. 32. 78. 82. 83. 87. 185 u. a. a. O.
Naumann, Friedrich. Das soziale Programm der evangel. Kirche 236.
Naumann, Victor. Ikarus. Direktor des Deutschen Theaters in München 313.
Näußer, Carl. Schauspieler 199.
Neue litterarische Blätter. Organ des Vereins Psychodrama 321 u. 323.
Neumann-Hofer, Otto. Anfänge 109. — Redakteur d. Magazin 208 u. 228. Macht es zum Organ der Freien Litterarischen Gesellschaften 209. Ueber Sudermanns Sodoms Ende 212. Wird Kritiker am Berliner Tageblatt 228. — Ueber Schillerpreisverteilung 1891: 268. — Ueber Versdramen 126 u. 276.
Niemann, Carl. Wie die Alten sungen 306.
Niemann-Raabe, Hedwig. Schauspielerin. In Voß' Eva 126.
Niese, Charlotte. 361.
Nietzsche, Friedrich. Wird volkstümlich 189. 190. — Erwähnt 337. 351 u. a. a. O. — Bild 182.
Nietzscheana. 270. 357.
Norddeutsche Schriftsteller-Kolonie in München 312—313.
Nordhausen, Richard. Fritz der Landstreicher, Vestigia leonis, Sonnenwende 336.
Novalis s. Hardenberg.

O.

Oehler, August. 354.
Ohnet. 27.
Olden, Hans. Der Glücksstifter 225—226. — Bild 225.
von Ompteda, Georg Freiherr. Freilichtbilder. Drohnen. Unser Regiment. Sylvester von Geyer 358—359. — Bild 358.
Oppenheimer, Franz. Pseud. Franz Hauser. Ein Weg zur Liebe 87.

P.

Palmer, Ludwig. Lieder eines Eisenarbeiters 335.
Panizza, Oscar. Genie und Wahnsinn 204. — Düstere Lieder. Londoner Lieder. Satiriker 206.
von Perfall, Anton 359. Carl 360.
Perls, Richard. 364.
Pernestorfer. Ueber Ibsens Politik 208.
Philippi, Felix. Hilft Ibsens Gespenster in Deutschland einführen 117. — Das alte Lied 224.
Pick, Fritz. 336.
Plowert. Symbolisten-Lexikon 241, Anmerkung.
Pöhnl, Hans. Der arme Heinrich. Ueber moderne Menschen im Drama 139.
Pohl, Emil. Vasantasena 279.
Pohl, Max. Schauspieler 27.
von Polenz, Wilhelm. Der Pfarrer von Breitendorf u. a. 358.
von Preuschen, Hermine. Regina vitae. Vom Moudberg 341.
von Prochazka, Adolf Freiherr. 336.
Prölß, Johannes. 60.
Psychodrama, das. Neue Kunstgattung v. Richard v. Meerheimb aufgebracht 321—324.
Psychodrama, litterarische Gesellschaft, wird gegründet 323.
Putlitz, Gustav zu. 8.
von Puttkamer, Alberta. Mitarbeiterin der Berliner Monatshefte 60. Dichtungen. Akkorde u. Gesänge. Offenbarungen. Aus Vergangenheiten 340. — Bild 340. — Anführung 340.

R.

Raabe, Wilhelm 7.
von Reder, Heinrich. Beziehungen zu Conrad u. Kirchbach 35, zu Bleibtreu. Federzeichnungen 65. Mitarbeiter der Münchener Kunst 198. — Anführung 198.
von Redwitz, Oscar 204.
Reicher, Emanuel. Schauspieler. Mitglied d. Berliner Residenztheaters. Schöpfer des naturalistischen schauspielerischen Stils 114. — Als Ibsen-Darsteller 118. — Ueber Hauptmanns Drama Vor Sonnenaufgang 169. 170. — Erwirkt die Aufführung an der Freien Bühne 170. Als Rezitator 196 und 289. — Bild 115.

Reuter, Fritz 6. 7. 252. — Bild 6.
Reuter, Gabriele. Aus guter Familie. Frau Bürglin und ihre Söhne 362. — Bild 356.
Richter, Jean Paul Friedrich 353.
Ritter, Anna 345. — Anführung 345.
Roeder, Ernst 323.
von Rohrscheidt, Curt. Satans Erlösung 337.
Romanwelt. Zeitschrift für Romane moderner Richtung. Wird gegründet 228.
Roquette, Otto 60. 204.
Rosegger, Peter. Am Tage des Gerichts 222—224. — Bild 222.
Roßmer, Ernst. Pseud. für Elsa Bernstein. Wir drei. Dämmerung. Themistokles. Dagny Peters 317. — Die Königskinder 317—320.
Rossi, Ernesto. Schauspieler 114.
Ruederer, Josef. Ein Verrückter. Die Fahnenweihe. Im Intimen Theater 312.
Rumänien, Königin von 340.
Runge, Hermann 336.
Ruseler, Georg. Die Stedinger 287. Conradin 288.

S.

Saint-Simon 163.
Salus, Hugo 336.
Sardou, Victorien 269.
von Schabelitz, Elsa. Der berühmte Mann, Agrippina, Notwehr. Gisela. Irrlichter. Das liebe Geld 317.
von Schack, Friedrich, Graf 20 u. 60.
Schanz, Frida 340.
Scharff, 312.
Schaukal, Richard. Tristia 333.
Schaumberg, Georg. Anfänge 199. Mitbegründer d. Gesellschaft für Modernes Leben 202. — Im Intimen Theater 312. — Dies irae 334. — Bild 197. — Anführung 199.
Schaumberger, Julius. Anfänge. Gründet die Zeitschrift Münchener Kunst 196. Mitbegründer der Gesellschaft für modernes Leben 202. — Eifrigstes Mitglied derselben. Rede über Volksbühne und das moderne Drama 204. — Die Löwen und die Schafe. Ueber seinen religiösen Standpunkt 205. — Mitbegründer der Modernen Blätter 206. — Künstlerdramen 306. — Im Intimen Theater 312. — Bild 197. — Anführung 206.
Scheerbart, Paul. Gründet die Gesellschaft deutscher Phantasten, Das Paradies 335. — Tarub. Bagdads berühmte Köchin 360. — Anführung 335.
von Scheffel, Joseph Victor 10, 66.
Scherenberg. Führt als Direktor des Victoriatheaters in Berlin Wildenbruchs Karolinger daselbst zuerst auf 23.
Scherer, Wilhelm. Professor in Wien. Ueber die junge Generation gegen Julian Schmidt 6. — Wird über Straßburg nach Berlin gerufen, wendet sich der Goethe-Forschung zu 22. — Empfiehlt Otto Brahm zum Kritiker der Voss. Zeitung 26. — Bild 5. — Anführung 6.
Schering, Emil 336.
Scherr, Johannes 20.
Schiller wird von Hermann Grimm, Otto Brahm u. a. angegriffen, von Gottfried Keller verteidigt 22. Von Hauptmann nicht geliebt 163. Gegensatz zu Hauptmann 166. Monologe 168. Sudermann scherzhaft und ernsthaft als sein Nachfolger bezeichnet 212. Seine Richtung von der Breslauer Zeitung als aufgegeben angesehen 269 u. a. a. O.
Schillerpreis wird gestiftet 121. — Verteilung im April 1891 und Urteile darüber 267—270.
Schlaf, Johannes. Im Verein „Durch“. Lobt Bleibtreus Revolutionsbroschüre 76. — Verbündet sich mit Holz 152—154. — Papa Hamlet 154—157. — Der neue Kunststil und sein schriftlicher Ausdruck 158. — Pseud. B. P. Holmsen 159. Hauptmann widmet ihm und Holz sein Schauspiel Vor Sonnenaufgang 159. — Familie Selicke 147 Anmerkung und 179. — Neue Geleise 228. — Der geschundene Pegasus 228—229. — In Dingsda 229. — Meister Oelze 229 bis 230. — Enquete über ihn 270. — Bild 153. — Anführungen 155—157.
von Schlegel, August Wilhelm 358.
Schlenther, Paul. Kritiker der Vossischen Zeitung 118—120 u. 228. — Wozu der Lärm, Genesis der Freien Bühne 141—143 u. 171. — Ueber den Monolog als Eselsbrücke 171 bis 172. — Vergleicht Sudermann mit der Marlitt 219. — Wird Direktor des Wiener Burgtheaters 309. — Die Enttäuschung Jung-Wiens. Hermann Bahr über ihn 310—311. — Bild 144. — Anführung 141—143.
von Schlieben, Karl 246.
von Schmid, Ferdinand, s. Drammer.
Schmidt, Christian. Alsa-Lieder 334.
Schmidt, Erich. Schillerpreisrichter 1891: 267.
Schmidt, Gustav. s. Heinz Fabri.
Schmidt, Julian. Gustav Freytag über ihn 3. — Litteraturgeschichte seit Goethes Tode 4. Ueber die junge Generation 5. — Scherer gegen ihn 6. — Fortdauer seines Programms 78. — Anführungen 3. 4—5.
Schmidt, Kaspar, s. Max Stirner.
Schmidt, Otto Ernst, s. Otto Ernst.
Schmitz, Oscar 354.
Schmoller, Gustav. Ueber Hans R. Fischer 258.
Schneidt, Carl. Spottvogel. Vingtrams junge Leiden 360.
Schnitzler, Arthur. Anfänge. Anatol. Liebelei. Freiwild. Vermächtnis. Der grüne Kakadu. Paracelsus 311.
von Scholz, Wilhelm 336.
Schopenhauer, Arthur. Verhältnis zur jungen Generation 5—6. Wie seine Weltanschauung in den modernen Romanen aufgefaßt wird. Bei Spielhagen 7. — bei Conrad 93. — bei Conradi 100 u. s. w.
Schubert, Wilhelm. Pseudonym für P. Merwin 323.
Schultz, Julius, s. C. G. Bruno.
Schumann, W. Kinder der Excellenz 256.

Schwann, Zur geschichtlichen Entwickelung des Gottesbegriffs 204.
Schwarzkopf. Ueber Alberti 99, Anmerkung. Eine Geldheirat 226.
Semper. Erbauer des neuen Wiener Burgtheaters 207.
Servais, Franz. Heimkehr. Stickluft. Deutsche Lyrik 1891: 324.
Shakespeare, William 100. 127. 168. 171 u. a. a. O.
Simplizissimus, Der. Zeitschrift 363.
Sittenfeld, Conrad s. Conrad Alberti.
Skowronneck, Richard. Im Forsthause. Dramaturg am Königl. Schauspielhause zu Berlin. Die kranke Zeit 316.
von Sommerfeld, August. Die entgötterte Welt. Das neue Heil 192. Anführung 192.
Souchay, Theodor. Lieder des Lebens 334.
Specht, Richard 201.
Spielhagen, Friedrich. In Reih und Glied 2. — Gegen Schopenhauer 7. Bleibtreu über ihn 66. Hebung der Gattung des Romans durch ihn 91. — Der neue Pharao. Rede beim Antoine-Fest 282. — Bild 2. — Anführung 7.
von Stadion, Emmerich Graf 60.
Steller, Konrad Gustav. Balladen 74. — Gedenkblätter 335. — Bild 74.
Stempel, Max. Mitbegründer der Deutschen Bühne 182.
von Stern, Reinold Mauriee. Anfänge. Proletarierlieder. Stimmen im Sturm. Neue Lieder. Aehnlichkeit seiner Weltanschauung mit der von Hauptmanns Lot 191. Trennt sich von den Sozialdemokraten. Arbeiter-Weltfeiertag 327. — Mattgold 327—328. — Führt Bodmann ein 335. — Anführung 328.
Stettenheim, Julius. Mitbegründer der freien Bühne 145. — Bild 145.
Stinde, Julius. Ueber die Zukunft der deutschen Litteratur 271.
Stirnee, Max. Pseud. Kaspar Schmidt 189. — Der Einzige und sein Eigentum 190. — J. H. Mackay beginnt eine Biographie über ihn zu schreiben 191.
Stolberg. Direktor des Münchener Schauspielhauses 313.
Straß, Rudolf 360.
Steindberg, August 144. Die Gläubiger 312.
Storm, Julius 7. 204.
Stümke, Heinrich. Präludien 334.
Sturmhövel, Bannmeister, spricht über Volkstheater 184.
Sudermann, Hermann. Anfänge 108. — Im Zwielicht 109. — Frau Sorge 109—110. — Katzensteg 110—111. — Die Ehre 172 bis 179 u. 209. — Vergleichung seines Stils mit Hauptmann 173. — In der Freien Litterarischen Gesellschaft in Berlin 196. Sodoms Ende 212 u. 216—219. — Sudermann-Partei 228. Jolanthes Hochzeit 256. — Kandidat für den Schillerpreis 268. 269. — Ueber die Zukunft der deutschen Litteratur 271. — Heimat 284. — Folgt der Eigenart Hauptmanns 291. — Schmetterlingsschlacht. Glück im Winkel 292. — Morituri 296. — Johannes 279 und 301—304. — Drei Reiherfedern 304 bis 305. — Johannisfeuer 314. Führt Johanna Ambrosius ein 339. — Bild 173. — Anführungen 175. 176. 177. 178. 304. 305.
von Suttner, Bertha. Anfänge. Mitarbeiterin der „Gesellschaft" 62. — Inventarium einer Seele 62 u. 108. — Die Waffen nieder. Schriftstellerroman 108. — Bild 109.
Sylva, Carmen. 340.
Symbolisten. Entstehung und Bedeutung dieses Namens einer litterarischen Richtung 241. — Ueber die Sprache der Symbolisten. Lexikon 241, Anmerkung. Peobe 243—246.

T.

Telmann, Conrad. Götter und Götzen 39. — Mitarbeiter der Berliner Monatshefte 60. — Bild 43.
Teweles, Heinrich. 336.
Thomas, Emil. Schauspieler 182.
von Tolstoi, Leo. In der Freien Bühne 145. — Enquete über ihn 270. — Bild 169.
Tovote, Heinz. Anfänge 246. — Im Liebesrausch 247—248. — Mutter! Frühlingssturm 248. — Das Ende vom Liede. Ich 249. — Skizzen. Fallobst 249—251. — Unerfüllte Vorsätze. Seine Wirkung auf die Litteratur 252. — Verglichen mit Bahr 247. 248. — Ueber die Zukunft der deutschen Litteratur 271. — Bild 246. — Anführungen 250—251 u. 252.
von Treitschke, Heinrich. Schillerpreisrichter 267.
Türk, Julius. Anfänge. Gegen Kainz (Pseud. Künhold Wahr) 184. Mitbegründer der Freien Volksbühne 186.
Türmer, Der. Zeitschrift 363.

V.

Vely, E. 271. 362.
Viebig, Clara, vermählte Cohn. Kinder der Eifel. Barbara Holzer. Pharisäer. Es lebe die Kunst! — Weiberdorf 361.
Vierort, Heinrich. Dichtungen und Balladen. Akanthus-Blätter. Vaterlandsgesänge 334.
Villinger, Hermine. 361.
Vischer, Friedrich Theodor. Mode und Cynismus. Lehrbuch der Aesthetik. Auch einer. Kritische Gänge 21.
Vischer. Schauspieler. Schlimme Saat 230.
Volksbühne, freie s. Freie Volksbühne.
Volksfestspielhaus in Worms wird erbaut. 141.
Vollmöller, Carl Gustav 354.
Voß, Richard. Mitarbeiter der Berliner Monatshefte 60. — Bleibtreu über ihn 67. — Alexandra 125. — Eva 125—126. — Schuldig 224. — Kandidat für den Schillerpreis 269. — Bild 125.

W.

Wachler, Ernst. Kaiser Tiberius 306.
Wagner, Richard. Seine Bedeutung für die junge Generation 29.
Wahr, Künhold. S. Julius Türk.
Waldeck, Rudolf. 208.
Walloth, Wilhelm. Schauhaus des Königs 35. — Bleibtreu über ihn 66. Gräfin Ponsterla 133—134. — Leipziger Prozeß 194.
Wartburgfest. 21.
Weddigen, Otto. 334.
Weigand, Wilhelm. Rügelieder. Sommer 334.
Weiß, Martin 195.
Weiß-Schrattenthal. Führt Johanna Ambrosius ein 339.
Welten, Oscar. Zola-Abende bei einer Dame 63.
Wengraf, Edmund 208.
Werner. Sozialdemokrat gegen Bebel 188. 189.
Wertheimer, Paul 336.
Wigger, Hedwig 81.
Wilbrandt, Adolf. Gracchus der Volkstribun. Arria und Messalina. Nero 11. — Bleibtreu über ihn 67. — Direktor des Wiener Burgtheaters 207. — Meister von Palmyra 212. — Neue Zeiten 213. — Kandidat für den Schillerpreis 269. — Hairan 300—301. — Bild 12.
Wildberger. Mitbegründer der Freien Volksbühne 186. — Gegen Bebel 188. 189.
von Wildenbruch, Ernst. Anfänge 14. — Vionville. Sedan. Söhne der Sibyllen und Nornen. Lieder und Gesänge 15. — Der Meister von Tanagra 15—16. — Vergebliches Ringen nach Erfolg. — Im Salon der Frau von Hohenhausen. Beziehungen zu den Berliner Studenten 21. — Karolinger. Ihre ersten Aufführungen und Beurteilung. Harold 23. — Mennonit. — Opfer um Opfer 24. — Christopher Marlowe 25. — Dichtungen und Balladen 35. — Novellen. Kinderthränen 39. — Beziehung zu den „Modernen Dichter-Charakteren" 50. — Mitarbeiter der Berliner Monatshefte 60. — Bleibtreu über ihn 67. — Der Astronom 99. — Das neue Gebot 112 bis 114. — Die Quitzows 122—125. — Der Generalfeldoberst 184. — Die Haubenlerche 213. — Ueber die Zukunft der deutschen Litteratur 271. — Das heilige Lachen 273—276. — Der neue Herr 276. — König Heinrich 290—291. — Kaiser Heinrich 291. — Die Tochter des Erasmus 321. — Bild 14. — Anführungen 16. 17.
Wilfried, L. Firma Goldberg 139.
Wilhelm I., deutscher Kaiser, stiftet den Schillerpreis. Sein Tod 121.
Wilhelm II., deutscher Kaiser, litterarische Hoffnungen bei seinem Regierungsantritt 121. — Bekundet sein Interesse für historische Dramen 122. 127.
Wille, Bruno. Anfänge 184. — Phänomenalismus des Hobbes 185. — Sprecher in der freireligiösen Gemeinde. — Begründet die Freie Volksbühne 186. — Führer der „Jungen" unter den Sozialdemokraten 188—189. — Philosophie des reinen Mittels. Einsiedler und Genosse. — Einsiedelkunst aus der Kiefernheide 333. — Bild 184.
Winter, Josef 55.
Wohlbrück, Olga. Das Recht auf Glück 317.
Wolff, Eugen. Ueber Carl Gotthelf Lessing. Gründet mit Küster und Berg den Verein „Durch" 71. — Rede über „die Moderne" 76—77. — Thesen über die Zukunft der Litteratur 78—79. — Bild 71. — Anführungen 77. 78. 79.
Wolff, Julius. 11. 66. 204.
Wolff, P. Das Bild des Signorelli 209 bis 210.
Wolff, Theodor. Begründer des Vereins Freie Bühne 143. — Bild 142.
Wolfskehl, Karl 354.
von Wolzogen, Ernst, Freiherr. Anfänge 102. — Kinder der Excellenz 102—103 und 256. Die tolle Comteß 103. — Die kühle Blonde 103—105. — Ueber Humor und Naturalismus 256—257. — Lumpengesindel 258—261. Gründet die Münchener Litterarische Gesellschaft 313. Ecce ego! Das dritte Geschlecht 359. — Bild 103. — Anführungen 256 und 259—260.
Wormser Volksfestspielhaus wird gegründet 141.

Z.

Zabel, Eugen. Raskolnikow 226.
Zeitgenosse, Der. Zeitschrift wird gegründet 193. (Anmerkung zu Seite 128.)
Ziegler, Clara. Schauspielerin 26.
Zimmermann, Felix. Ueber Psychodramen 321—322 und 323.
Zimmermann, Franz. 336.
Zimmermann, Georg. Mitbegründer des Vereins Deutsche Bühne 182.
von Zobeltitz, Hans und Fedor 360.
Zola, Emile. Vom Staatssekretär Bodiker angegriffen 27. — Seine Entwickelung seit 1870: 32. — Les Rougon-Macquart. Einfluß auf Deutschland 32. 33. — M. G. Conrads Eintreten für ihn 34. — Seine Vererbungstheorie wirkt auf Bleibtreu 46. — Die Bestie im Menschen. Erscheint in der Zeitschrift Freie Bühne 210. — La terre (Mutter Erde). Veranlaßt, daß fünf seiner Schüler sich von ihm lossagen 241. — Enquete über ihn 270. — Zola über Hauptmann 282. — Bild 32.
Zola-Krieg. 62.
Zolling, Theophil. Herausgeber der Gegenwart 27.
Zoozmann, Richard. Minneborn, Romanzen und Balladen. Neue Dichtungen. Aus Herz und Welt. In Clios und Eratos Banden. Episoden. Gründet mit Jacobowski den Zeitgenossen 193. — Anführung 193.

Buch- und Kunſtdruckerei

Breitkopf und Härtel, Leipzig

NOV 17 '59 H
STALL-STUDY
CHARGE
CANCELLED
CANCELLED
FEB 6 '75 H
FEB 25
FEB 20 1975
BOOK DUE WID
JUL 11 1978